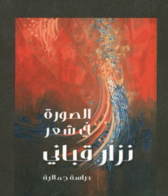
الصورة في شعر نزار قباني

دراسة جمالية



سحر هادي شبر





دار المناهج للنشر والتوزيع
Dar Al-Manahej Publishers
عمان-شارع الملك الحسين- عمارة الشركة المتحدة للتأمين
تلفاكس ٤٦٥٠٦٢٤ ص. ب ٢١٥٣٠٨ عمان ١١١٢٢ الأردن
Info@daralmanahej.com
WWW.daralmanahej.com





الصورة
في شعر
نزار قباني

دراسة جمالية

الطبعة الأولى

١٤٣٢هـ ٢٠١١م



دار المناهج للنشر والتوزيع

عمان، شارع الملك حسين، بناية الشركة المتحدة للتأمين

هاتف ٤٦٥٠٦٢٤ فاكس ٤٦٥٠٦٦٤ ٦ ٠٠٩٦٢

ص.ب ٢١٥٣٠٨عمان ١١١٢٢ الأردن

Dar Al-Manahej
Publishers & Distributor

Amman-King Hussein St.
Tel 4650624 fax +9626 4650664
P.O.Box: 215308 Amman 11122 Jordan
www.daralmanahej.com
info@daralmanahej.com
manahej9@hotmail.com

الإخراج والإشراف الفني وتصميم الغلاف: محمد أيوب

الصورة
في شعر
نزار قباني

دراسة جمالية

تأليف

سحر هادي شبر



المملكة الأردنية الهاشمية

وزارة الثقافة

دائرة المكتبة الوطنية

٨١١.٩

شبر، سحر هادي سعيد

الصورة في شعر نزار قباني/ سحر هادي سعيد

عمان: دار المناهج للنشر والتوزيع

ر.إ. ١٢٦٥/ ٤/ ٢٠١٠

الواصفات :الشعر العربي / العصر الحديث/ النقد الأدبي/ التحليل الأدبي

المحتويات

الفصل الثاني

فلسفة الجمال في صور نزار المعنوية

الفصل الثالث

فلسفة الجمال في صور نزار المادية

الفصل الرابع

التجربة الجمالية في صور نزار

مُقَدِّمَة

الحمد لله الذي برأ الأرض على مَوْر الأمواج ، وخرق بين الهوامد الصُم الفجاج، وهدر في اليباب العذبَ والأجاج ، وأصلي على حبيبه المبعوث بالحق شاهداً على الخلق وآله وصحبه مدار الأفق وبعد ...

إن الجمال والبحث عن سبب فتنته وقوانينه ومعاييره التي تنتظم بها مظاهر الطبيعة والخلق الفني هما الهالة التي لفّت إشعاعاتها عقلي ، وأضرمت وهج التأمل فيه وهما ضالتي التي حاولت أن أجوب آفاق العلم من أجل الظفر بها، منذ عهد أحسبه يعود إلى طالع دراستي الأكاديمية، ولما كان الاستقرار في الدراسات العليا على ركوب لجج علم الجمال وليّت وجهي شطر النصوص الإبداعية لدى رواد ركبوا غمار الأستطيقا فمسحوا منحوتاتهم الشعرية بجمال الزهرة وغروب الشمس آن الأصيل، وأغدقوا على صورهم مشاعر وانفعالات مُسوّمة باللذة الجمالية . فكان من بينهم الشاعر السوري الراحل جسداً الخالد إبداعاً : نزار توفيق قباني الذي بات شعره معلماً فنياً يتفجر إبداعاً وجمالاً كلما جدنا عليه بالتمحيص والتقصي والتحليل .

نزار اسم مشدودٌ بنصه المتخطي نطاق النص القديم إلى الحديث، والمتطلع إلى سماء شعرية ملبدة بالخيال المعبر عن الأشياء العابرة ومسطحات الحياة اليومية وأحداثها الراهنة وقد تشظى إبداع ذلك الفنان في فضاء عربي وأجنبيّ مستمعاً إلى موسيقى الباسا دويلي، ومتنسماً عبير النرجس والأضاليا، ومتجولاً في الهايد بارك وقراميد القرى ... لذا رأيتني أخوض لهوات الدرس تحت لواء (الصورة في شعر نزار قباني- دراسة جمالية -). وعليه فإن البحث انتظم في أربعة فصول وفصل تمهيدي . كل فصل يتضمن مبحثين .

أما **الفصل التمهيدي** الذي بعنوان (المنطلقات الفكرية للشخصية النزارية والأبعاد المعرفية للصورة والجمال)، فيتألف من ثلاثة محاور : **المحور الأول** يضم مولد نزار قباني

ونشأته ثم العوامل التي أثّرت وأثرّت ثقافته الإبداعية وانطلاقه الفكري آملة أن تفيد مكنوناتها وما تنضوي تحته من ظواهر ومواقف في توجيه مسار الدراسة الجمالية .

أما **المحور الثاني** من التمهيد فتوقف على جملة من التعريفات القديمة والحديثة لمصطلح الصورة، وحاولت في هذا القسم أن اتجه اتجاهاً مفهومياً، استقيته من خلال التعريفات التي سقتها لأجل تمييز طوابع الصورة في البحث كله فقادني هذا التعريف إلى استبيان فاعلية الصورة على المستوى النفسي ووظيفتها في العمل الفني .

وفي **المحور الثالث** ركنت الفكر طويلاً على عتبة فن الشعر وتعالقه الوطيد بالفنون الأخرى، مجلية استئثاره بمركز الصدارة الجمالية على سائر الفنون . وبعدها انعطفت إلى استعراض آراء أهم الفلاسفة الجماليين منذ العصر الروماني واليوناني وإلى العصر الحديث لتكون آراؤهم سنداً إلى البحث ومرتكزاً لفكرته في مفهوم الجمال، وأحسب أنها جارية في تحليل صور نزار الشعرية في محل قصولها.

وبعد تبين الملامح الأساسية لحياة الشاعر ومنطق إبداعه، والتحديد الذي أقرّه البحث لمفهوم الصورة والجمال صار لزاماً أن يفصح عن روافد الطاقة الجمالية التي أمدّت نزار ووجدها كثيرة ، لكن أهمها رافدان نفخا في نفس قباني روح الجمال الخالدة . وقد انضويا تحت **الفصل الأول** بعنوان (القيم الجمالية في عصر نزار وبيئته) وتحقق في مبحثين : **المبحث الأول** تطرق إلى جماليات الطبيعة في البلد الأم سورية والبلاد الأجنبية التي مكث الشاعر فيها. **والمبحث الثاني** استكشف جماليات فنون العصر المتمظهرة في الفنون الأدبية والفنون التشكيلية والفنون التطبيقية الصناعية وفن العمارة في سورية . وتحسس طاقات دقائقها الجمالية التي دقت باب الخيال الشعري لدى الشاعر وأوصلته إلى جادة ذوقية فائقة بالمشاعر الجمالية بإزاء موجودات الحياة . بيد أن فن العمارة طال أسوار الأقطار الغربية التي وطأها نزار وكانت قد شهدت نقلة نوعية فريدة في مجال العمران المكتنز بالقيم الجمالية .

ثم ولجت فلسفة الجمال عند نزار في **الفصل الثاني** بعنوان (فلسفة الجمال في صور نزار المعنوية) فجسّد **المبحث الأول** منه صورة الحق حداً ومفهوماً مطابقاً بين الحقيقة

والحق في العمل الفني كما استعرض سر العلاقة بين الجمال والحق وقد انعكس ذلك المفهوم على التحليل الجمالي لأثر الحقيقة المنتشرة في قصيدة نزار . وكذلك صورة الخير المتشظية بكثافة في الأعمال الشعرية . أما **المبحث الثاني** فقد استكنه مفهوم القبح في الفن مصطحبا صور نزار التي ترسّم فيها ألوان القبيح . وقد ترسّم المبحث الثاني خطوات المكان الشعري حدأً وتعالقاً بذات المبدع التي ترصد شتى صنوف الأمكنة لكي تخلد في المخيلة . وقد عرض **الفصل الثالث** فلسفة الجمال في الصورة الشعرية المادية المتموضعة في الطبيعة وفي المرأة بوصفهما يشتملان على الخصائص الجمالية التي تشكل الموضوع الجمالي في منجز قباني .

وبعد تبيان فلسفة الجمال عند نزار بخصائصها ومفرداتها تاقت رؤيا البحث إلى تقصي التجربة الجمالية في شعر قباني فكان **الفصل الرابع** بعنوان (التجربة الجمالية في صور نزار) في مبحثين : يستعرض **المبحث الأول** تفاعل الشاعر مع الصور الجمالية بمختلف أنماطها التي ارتكز عليها حدس الشاعر الفني ومخيلته المنفعلة بتأمل الطاقة الجمالية المتبدية في أرجاء المناظر والمشاهد التي خامرت قريحته فراح يسكبها على تأليفه الشعري المنتظم بالأقيسة الأستطيقية . ونتوصل فيه بأن الفنان قباني يرتشف الجمال بكيانه كله رشف مستسلم لإرادة فوق إرادته وهي إرادة الجمال الساكنة فيما سمع أو رأى حتى سجل تلك الإرادة في سفره الإبداعي على هيأة صورة جمالية .

أما **المبحث الثاني** (تفاعل المتلقي مع الصور الجمالية) فإن فعل القراءة فيه انصرف إلى مثول المتلقي أمام الصورة الجمالية متشوفاً إلى استكناه مبناها الحاضن للطاقة الجمالية، ومنشغلاً بكنه الرسالة الجمالية الثاوية في التصوير الجمالي وألوان التخييل الفني . كما تطمح تلك القراءة إلى ترويض المتلقي على الألغاز الجمالية المكثفة في الصورة ، وتنبيهه لأسئلة الحاضر التفاعلية ومن ثم التكثيف من غلواء التفاعل الجمالي الذي ماانفك لصيق صوره ينعش القارئ ويرفده بنسغ الأيض الجمالي في خلوة تأملية متمخضة عن معان ودلالات عديدة . ثم نصل بالبحث إلى خاتمة المطاف لنفرز فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وفي ختام الرحلة أعترف موقنة أن لو كان في الدراسة توهج واستبصار فهو مـن عند ربي ، وأن ما فيها من خفوت أو إخفاق فمرده نفسي التي تجهل الطواف حول لجج العلم والمعرفة ، وأستغفر الله من سقطاتها وسفاسفها إنه غفور رحيم .

المؤلفة

الفصل التمهيدي

المنطلقات الفكرية للشخصية النزارية
والأبعاد المعرفية للصورة والجمال

المحور الأول

نزار قباني

(المولد والنشأة)

مولد نزار بن توفيق قباني في حيّ مئذنة الشحم وهي محلّة دمشقية قديمة , في واحد وعشرين آذار من عام ١٩٢٣ م . كان البيت الذي نشأ فيه سورياً قديماً تبدو عليه ملامح الترف واليسار . حيث كان منزل والده مجتمعاً للثوّار ومغموراً بالوطنية، فتسنى لنزار الاستماع إلى خطبهم وكلماتهم الحماسية مستقياً منها معاني الثورية الوطنية والقوميّة التي نمت في أعماقه[1]. تلقىّ تعليمه في المدرسة الإنجيليّة الوطنية، التي كان يدرّس فيها الشاعر والمؤلف والملحن والممثل وباذر أول بذرة في نهضة المسرح المصري خليل مردم بك (١٨٩٥-١٩٥٩) مادة اللغة العربية، وقد أثّر تأثيراً بالغاً في لغة نزار، وثقافته الأدبية وميله إلى الشعر والأدب . ثم التحق بكلية الحقوق في الجامعة السورية وتخرج فيها عام ١٩٥٤م[2].

عمله السياسي

عمل فور تخرجه في كلية الحقوق في السلك الدبلوماسي بوزارة الخارجية السورية، وتنقّل في سفارته بين مدن وعواصم عربية وغربية عدة منها : القاهرة[3] التي منحته

---

(١) ينظر: الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية ,عبد الهادي عبد العليم صافي ,دار الإرشاد ,حمص ,سورية، ٢٠٠٨م ,٣٠

(٢) ينظر: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٣م ,كامل سلمان الجبوري ,دار الكتب العلمية ,بيروت ,لبنان،ط١، ٢٠٠٣م , ٦/ ٣٠

(٣) ينظر: المصدر نفسه , ٦/ ٣٠

حظوة اللقاء بكبار فنانيها وأدبائها وعلى رأسهم توفيق الحكيم , ومحمد عبد الوهاب، وإبراهيم ناجي...

وكذلك لندن التي صبغت شعره بلونها الرمادي الضبابي، وروّت أعشاب إحساسه العطشى . ثم بيروت التي اشتبكت بوجوده الثقافي والفكري منذ الطفولة وهو يقضي عطلته الصيفية على رمال نهر البردوني في زحلة، فقرأ منبهراً أعمال شعرائها الرواد أمثال بشارة الخوري، وإلياس أبي شبكة، وسعيد عقل، وصلاح لبكي[١].

أما مدريد فقد أذكت في نفسه أمجاد العرب الداثرة في غرناطة الحمراء، وأعادت إليه وجع التاريخ المشرق في حقبة ذهبية من الزمن حيث منازل قرطبة، حتى وسمها بأرض الإنفعال والتوتر...وأما الصين فقد كانت محطته الأخيرة في العمل الدبلوماسي حيث ذاق في سعة صدرها الممتد جنوب شرقي آسيا مرارة الحزن، وأبصر اللون الأصفر في حياته، وأدرك انطواءه النفسي لعامين متتاليين[٢] حيث هاجرت قصيدته من فضائه الإبداعي .

ظل نزار يزاول عمله السياسي مُكرها حتى استقال منه عام ١٩٦٦م بعدما طالب رجال الدين السوريون بطرده من الخارجية وفصله عن العمل الدبلوماسي في منتصف الخمسينيات إثر نشره قصيدة(خبز وحشيش وقمر). فأسس داراً للنشر بعد تركه للمنصب السياسي في بيروت حملت اسمه وتفرغ لقيادة مملكته الشعرية.

حياته الاجتماعية

من دائرة السياسة إلى خضم الحياة الاجتماعية فقد تزوج نزار مرتين الأولى من فتاة سورية تدعى (زهرة) فأنجبت له (هدباء وتوفيق وزهراء). وقد توفي توفيق بمرض القلب عن عمر شارف على سبع عشرة سنة، وكان طالباً في كلية الطب - جامعة القاهرة - فرثاه نزار بقصيدة مشهورة عنوانها (الأمير الخرافي توفيق قباني) وأوصى نزار بأن

---

[١] ينظر: الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية , عبد الهادي عبد العليم صافي , ٣١

[٢] ينظر: الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية , عبد الهادي عبد العليم صافي , ٣٢

يدفن إلى جواره بعد موته. والأخرى من (بلقيس الراوي) العراقية التي قُتِلت بانفجار السفارة العراقية في بيروت عام ١٩٨٢م، فخلّف رحيلها ما خلّف في نفسه من حزن وانكسار, فرثاها بقصيدة تحمل أسمها، وقد حمّل الوطن العربي من الخليج إلى المحيط مسؤولية قتلها فيها.

كما واجه في مرحلة فتوته أزمة حادّة ,عاثت في شعوره دماراً كبيراً، متمثلة في موت أخته الكبيرة(وصال) منتحرة من أجل الحب، فألقت تلك الفاجعة بظلالها على شعره، وضاعفت رهافة حسه .

قصته مع الفن

بالنسبة إلى موهبة نزار فقد انتابته هواجس الريشة الحساسة فأبدى اهتماماً كبيراً بالرسم والموسيقى إذ يقول : ((في الثانية عشرة اجتاحتني حيرة لا شبيه لها. من أين أبدأ؟ كيف أبدأ؟ كنت إذا اضطجعت في سريري، أرفع يدي في الظلام، وأرسم في الفراغ خطوطا ليست لها نهايات..وأشكالاً لا تعني شيئا))[١]. أما قصته مع الفن الشعري فقد بدأها في السادسة عشرة من عمره على ظهر السفينة المبحرة من بيروت إلى إيطاليا في صيف عام ١٩٣٩ م . فكانت أول ثمرة إبداعه مجموعته الشعرية (قالت لي السمراء)، وآخر مخاض تجسّد في مجموعته (أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء). فما أن صدر(قالت لي السمراء) حتى دخل اسم نزار في عالم الانتشار من الأصدقاء والمناوئين، وغدا((النقّاد والصّحافيون والنّاس يردّدون : نزاريات (على قياس شوقيات)، اتجاه نزاري، لغة نزارية وقاموس نزاري ثم إن نزار نفسه استمرأ اللعبة فكتب تنويعات نزارية))[٢].

---

[١] الأعمال النثرية الكاملة, قصتي مع الشعر, نزار قباني, منشورات نزار قباني, بيروت،ط٢ ،١٩٩٩م ٧/ ٢٤١,

[٢]نزار الذي نراه, منصف المزغني, جميلة الماجري, منصف الوهايبي, جوان.د.مط ،ط١، ١٩٩٨ , ٩

رحيله من الحياة

نفى نزار نفسه اختيارياً، بعيداً عن دمشق إلى لندن في خريف١٩٩٧م . لكنه قاسمها الهم، وشاركها الحزن والفرح عبر مسافات الحب والانتماء . أصدر طوال مسيرته الشعرية إحدى وأربعين مجموعة حتى توفي في الثلاثين من نيسان عام ١٩٩٩ م . فامتصت غيبته عن الحياة جرعات كبيرة من الحزن والألم ، واستطاع هذا الشاعر أن يُري حب الناس له بعد موته فضلا عن حياته.

ثقافته وتوجهه الفكري

تضافرت مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية، النفسية والفكرية في تشكيل ثقافة نزار الشاعر، وشخصية نزار المبدع . فلا شعر دونما ثقافة ترسو بتجربة المبدع على مرافئ الشمول، وتحوّل حدسه الفردي القاصر إلى رمز عام بعيد الرؤيا في مجاهل الحياة، وتخصب تفكيره البكر على الإنسانية . فاحتل الموروث الشعبي والإرث العربي الواصل من عمق التاريخ الصدارة في تلك المجموعة، متمثلاً بالأساطير والسير الشعبية والحكايات الخرافية، والمعتقدات العتيدة. وما قصيدتاه (حوار مع ملك الغول، ودموع شهريار) إلا شاهد على هذا. كما تجاوبت في تجربته الإبداعية أصداء الثقافة الغربية، فوظف أروع ما في الآداب العالمية في شعره توظيفاً موفقاً. ولا شكّ في أن عمله الدبلوماسي وسعة أسفاره، وكثرة تنقّله من عاصمة إلى أخرى قد منحته فكراً متفتحاً، ورؤى جديدة فيقول((مع كل خطوة كنتُ أخطوها، كان قلبي يكبر، وشبكية عيني تتّسع وآبار نفسي تمتلئ، والبدويّ في داخلي يرقُ، ويشفُ، ويتحضّر))[1] هكذا شكّل تماسه بالعالم المغاير نمطية فكره، ورسم معالم شخصيته، فميّزها عن غيرها من الشخصيات الأدبية، وعلل ذلك بقوله : ((إن اصطدامي بالعالم، وبالمدن، وباللغات، والثقافات، جعل ذاكرتي كذاكرة آلة التصوير لا تنسى شيئاً، ولا تهمل شيئاً. ومن هذا المخزون الهائل، من الخطوط، والألوان، والأصوات... تكوّن عندي قاموسٌ شعري، لا تنتمي مفرداته لأرضٍ معينة أو وطن معيّن))[2] فترسّم خطوات تأثره بالروائي الشهير(صاموبل بيكيت) في قصيدة (انتظار غودو)- وهي مسرحية تنتمي إلى مسرح اللامعقول -

---

[1] الأعمال النثرية الكاملة, قصتي مع الشعر, ٧/ ٢٨١

[2] الأعمال النثرية الكاملة , قصتي مع الشعر, ٧ / ٢٨١

ومجموعته الشعرية المطبوعة بنزعات بودلير* إذ يقول: ((لقد كان ((قالت لي السمراء)) في الأربعينات زهرة من أزهار الشر)). وإذا كانت باريس قد تسامحت مع بودلير حين أهداها أزهاره السوداء، وسلّط الضوء على المغائر السفليّة، والدهاليس الفرويدية في داخل الإنسان، فإن دمشق الأربعينيات لم تكن مستعدّة أن تتخلى عن حبّة واحدة من مسبحتها لأحد))[1].

عوالمه الداخلية

وإذا ما جانبنا مكونات حياة نزار الخارجية، وتسللنا بدقة ونظر شديدين إلى عوالمه الشعورية فستطالعنا تلك العاطفة المتجددة والوجد المتبدد في أرجاء الهوى . حيث نجد المرأة التي اندست في فلسفة خاصة في تجربة نزار. إذ جعل منها قطب الرحى الذي تدور حوله قضية الشعر المتأزمة في نفسه، مصطبغاً بلون بيئته في الحب كما يقر ((أنا من أسرة تمتهن العشق والحب يولد مع أطفال الأسرة ، كما يولد السكّر في التفاحة...جدي كان هكذا..وأبي كان هكذا..وأخوتي))[2] ولعلّ موت أخته الكبيرة(وصال) في سبيل الحب أحد العوامل النفسية التي جعلته يولي قلمه شطر شعر الحب وفضاء المرأة بكل طاقاته الفنية، فيصرح ((الشهيدة هي أختي الكبرى وصال . قتلت نفسها بكل بساطة وبشاعرية منقطعة النظير..لأنها لم تستطع أن تتزوج حبيبها.. صورة أختي وهي تموتُ من أجل الحب..محفورةٌ في لحمي.لا أزال أذكر وجهها الملائكي، وقسماتها النورانية، وابتسامتها الجميلة وهي تموت... كان الحَب يمشي إلى جانبي في الجنازة، ويشّد على ذراعي ويبكي))[3].

عبّر عن أدق مشاعر المرأة الإنسانية بوجدانية مستحيلة، وطالب بحقها في الحب جاعلاً منه حقاً طبيعياً كالضوء والطعام والشراب . التفت إلى كبتها، وحفزّها للثورة على

---

* بودلير: ناقد وشاعر فرنسي من أشهر أعماله الشعرية (أزهار الشر) .

[1] المصدر نفسه, ٧ / ٢٧٣

[2] المصدر نفسه, ٧/ ٢٥٢

[3] المصدر نفسه, ٧/ ٢٥٣

شرق السبايا والبخور. بيد أنه تناقض كثيراً في منطقه المتفرد بالأنثى، فارتفع بهـا إلى حـد القداسة ثم انحدر بها إلى أسفل الدركات. رآها في أشيائه ومقتنياته الصغيرة والكبيرة، في فنجان القهوة، وجريدة الصباح، وظل الخيال ، وخريطة العالم، وحضن دمشق ، ومسبحة أمه، وضباب لندن، وصيف بيروت، وأهرام مصر، وشقراوات الأنـدلس، فكـل مصدر للإيحاء الشعري يؤثثه ليصبح مادة شعرية.

نحا نزار منحىً فكرياً متحرراً، ونزع إلى كسر رتابة الأشياء مـن حولـه، مصغياً إلى رَجع الإنسان بداخله، يقول :((في السنة العاشرة من عمري كنت أبحث عن دور مناسب العبه..كنت أشعر بأصوات داخلية تـدفعني لأن أقـول شـيئاً، أو أفعـل شـيئاً..أو أكسر شيئاً..شهوة كسر الأشياء هذه أتعبتني وأتعبت أهلي . كانت الأصوات في داخلي تتساءل : لماذا يبقى الشيء على حاله ؟ لماذا لا يتغير حجمه؟ لـماذا لا يغـير اسمـه ؟ لـماذا يبقـى المقعد..قاعداً..والشجرة مستقيمة، والطاولة بأربعة أرجُل؟..مرةً أشـعلت النـار في ثيـابي متعمداً لأعرف سرّ النار..ومرةً رميتُ نفسي من فـوق سـطح المنـزل لأكتـشف الـشعور بالسقوط، ومرةً قصصت طربوش أبي الأحمـر بـالمقص...كنـت أبحـث عـن شـكل وراء الشكل، ولون وراء اللون، فمن رماد الأشياء المحطّمة تخرج النباتات الغريبة))[1].

سئِم من إيقاعية الأشياء الجامدة، والأفكار الغافية. فكان لا يمت إلى مذهب بصلة، ولا ينتمي إلى طائفة باتجاه، ولا ينضم إلى مدرسة بدرس، ولا يردد لعقيدة علـى حـساب الأخرى بصوت. تفاعل مع كل الأطياف وأخذ منها ما يشكّل عالمه الأوحـد ومـا يفجّـر قدراته الشعرية . فلم نألفه يوماً شـاعراً مـسلماً، أو مـسيحياً، أو يهوديـاً، أو بوذيـاً ، أو ملحداً، أو كلاسيكياً، أو رومانتيكياً، أو رمزياً، أو سيريالياً، أو تجريدياً، أو أرسـتقراطياً، أو ماركسياً، أو عربياً، أو أجنبياً . كان تركيبة معجونة مـن عناصـر هـذا الازدحـام أمـام متلقيه ليتساوق مع معطيات عصره، ويحقق رغبته في الحرية والتمرد على إسـار الانتمـاء إلى وجهة ما لأن روح النظرية الشعرية تأبى النظريات الباردة. لذا نراه دائم الظهور على

[1] الأعمال النثرية الكاملة, قصتي مع الشعر, ٧/ ٢٣٩-٢٤٠-٢٤١

جمهوره باغتصاب الموروثات والعادات والخرافات في قاموسه كله، يقول:((هذا القاموس الشعريّ ليست له جنسيّة فهو ليس دمشقياً، ولا مصريا، ولالبنانياً، ولافرنسياً، ولا إنكليزيا، ولا صينيا، ولا إسبانيا...إنني في شعري أحمل جنسيات العالم كلها..وأنتمي لدولة واحدة :هي دولة الإنسان))[1]. ثار على النظام الساكن والقانون الثابت متجهاً إلى تخليص ((الإنسان من ربقة العادات والتقاليد وتحريره عن طريق الكلمة من أشكال العبودية، تحت نير العادات الاجتماعية أم تحت الاستبداد والظلم الإنساني والجهل والتخلف))[2].

صَدَرَ عن موضوع المصير الإنساني بأبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وفكّكَ صراع الذات وتمزق الآدمي على جسد القصيدة بالأخص قصيدة(خبز وحشيش وقمر) التي مارت بنزعة نزار التحررية، وغاصت ببغضه لرقدة العربي وغفوته على سرير الأوهام . فجلبت له هذه القصيدة نقمة الأوساط السياسية وألّبت عليه الرأي العام، ومثلها ضربة (الحب والبترول) التي قصمت ظهور مريدي الاستغلال ومناصري لصوص ثروات الشعوب أثرياء النفط وأمرائه. تلك الضربة وجّهت من يد امرأة رفضت امتهانها.

ولم يكن نزار بعيداً عن أحداث أمته السياسية، بل متحدا بها متفاعلاً معها. فقد نشأ((في بيت يشتعل بالمقاومة والسياسة))[3] مصطفا إلى جنب أبناء جلدته في فلسطين وهم يتجرعون هموم الحياة، ويرتشفون غضبة الأرض المغتصبة بنفس ترنو إلى الاستقلال، وروح تطمح إلى التخلص من أدران العبودية لتحيى حرةً كما خُلِقت . منذ ثورة الجزائر طلعت علينا(جميلة بوحيرد)، ومن المقاومة الفلسطينية طلعت علينا(راشيل شوارنزبرغ)- وهي مجنّدة يهودية استولت على بيت نوّار وطردتها من أرضها- ومن

---

(1) المصدر نفسه, ٧/ ٢٨١

(2) الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية, عبد الهادي عبد العليم صافي, ٥٣

(3) الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية,عبد الهادي عبد العليم صافي, ٣٣

نكسة حزيران طلعت علينا (هوامش على دفتر النكسة)، ومن مأساة بورسعيد أطلت علينا(رسالة جندي من جبهة السويس).

وقد حمّل نزار ديوانه قصائد وجدٍ لعواصم عربية وأجنبية . أحبها وراح يتغنى بمجدها (إلى بيروت الأنثى مع حبي) سرد فيها لحظات من التاريخ الحزين ((الحزن الكبير الذي صار بحجم الوطن . وعن المنفى الروحي والعاطفي والحسي الذي أقصانا عن الحياة . وعن المدينة التي كالبجعة البيضاء تناثرت رياشها الفضية بكل اتجاه أما سائر المدن العربية فسيارات سباق تنطلق كلها بعكس السير. ويحمل نزار قباني رماد بيروت ويبحث عن زاوية من الأرض العربية تكون ورقة الكتابة صالحة لان يُكتب عليها ويُكتب بجميع اللغات))[1]. كما أيقظ نزار القرون السبعة في غرناطة الحمراء التي شكّلت جزءً لا يتجزأ من حضارة العرب بصرخة أسماها (أحزانٌ في الأندلس أو غرناطة). أراد لصوته في التحرر أن يدوّي في أسماع صُنّاع الفن ورواد الكلمة أيضاً فـ ((عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة. والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي..لكن تكون بالتمّرد عليه، ورفضه وتخطّيه...ولا قيمة لشعر لا يحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية، ولا يحدث تغيراً في خريطةٌ الدنيا، وخريطة الإنسان))[2].

جملة القول إن نزار شاعر ذائع الصيت، فارض الاسم، ناجز الذكاء، مثار خلاف، قارئ أعماله عموماً منحاز في موقفه بين التأييد والرفض . له أسلوبه الخاص ومدرسته المتميزة. امتلك سحر المفردة العربية فطوّعها كيفما شاء وعلى وفق ما رَغِب. استجاب له الشارع العربي واستقبل شعره على أنه نشرة أخبار يومية. استحال القضايا الحساسة لديه إلى قضايا لغوية جمالية لكي يدل على منهجه المعلن منذ تفتح موهبته الشعرية في (طفولة نهد) حيث وجد أن تشريح الوردة لا يُبقي غير جسد العطر في اليد ((بناء على

---

(1) مرايا متعاكسة (مقالات نقدية) ,امين البرت الريحاني , دار الكتاب اللبناني , بيروت ١٩٨٢م, ١٤٥

(2) الأعمال النثرية الكاملة , قصتي مع الشعر , ٧/ ٢٦٠-٢٦١

ذلك لم يكن نزار يشرح شيئاً أو يبشر بوعي، بقدر ما كان معيناً باللـذة المجازيـة والرغـوة اللغوية التي تفرزها اللغة الشعرية))[1] فـاخترق حـصار المعجـم العربـي بلغتـه الـصافية الطرية القريبة من إفهام السواد الأعظم من الناس وأحلامهم .

زاوج بين التجربة الذاتية والشكل الموضوعي ((وليس الشعر الأنقى، تلك الزهرة النامية من دم القلب سوى تحقيق لهذا التوازن بين التجربة والموضوع مـن أجـل العثـور على الشكل الأنقى))[2]. وأحال شؤونه الصغيرة إلى وسط تأملي لاذ به ((ليتامـل نفـسه من خلاله، ومن خلال هذا الـصوت الآخـر الـذي يبـدو لنـا أنثويـاً جـداً في كـثير مـن الأحيان))[3].

---

[1] نزار الذي نراه, منصف مزغني, ١٤

[2] من ملامح العصر, محي الدين إسماعيل, الدار العربية للموسوعات, بيروت،ط٢، ١٩٨٣م, ٥٦

[3] المصدر نفسه, ٥٦

المحور الثاني

(الصورة في المنظور اللغوي والاصطلاحي)

الصورة في اللغة تعني :الهيئة والشكل والتمثال المجسّم . جاء في لسان العرب ((توهمت صورته فتصّور لي. والتصاوير :التماثيل... قال ابن الأثير:الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته))[1]. الصورة : اسم مصدر من الفعل الرباعي - صّور- مصدره تصوير. وقال ابن سيدة ((الصورة في الشكل والجمع صُوَرٌ، صِوَرٌ، صَوَرٌ بضم الصاد وكسره وفتحه))[2].

أما في الاصطلاح فقد تباينت الآراء في فهم الصورة وتعريفها وحدّها، مثلما اتسمت بالغموض لمدة غير قليلة من تاريخ الدراسات الأدبية. ومرد هذا الاختلاف والغموض إلى زوايا النظر إليها بحسب ثقافات النقّاد وتوجهاتهم فلسفية كانت، أو فنية أو أدبية . كما يعود في جانب آخر إلى طبيعة الصورة ذاتها، بحسب أطوارها التكوينية، فمن النقّاد من يُعرّفها وهي لما تزل بعد جنيناً في الذهن، ومنهم من يصفها وهي ما تزال غائبة عن المثول أو في طور التكوين، ومنهم من يتكلم عنها وهي منجزة ماثلة للعيان .

ومهما شتّتْ الآراء وتكاثرت التعريفات تبقى الصورة مصطلحاً إتسع وتطور في النقد الغربي ودخل النقد العربي خلال العقود الماضية لاسيما عبر الدراسات الأكاديمية. إلا أن ذلك الاتساع والتطور مؤسس على الجذور الضاربة في أعماق النقد العربي القديم متمثلة بالجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الذي التفت إلى مفهومها في معرض قضية اللفظ والمعنى، إذ يقول: ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني . وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ ,وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي

---

[1] لسان العرب, ابن منظورا لمصري(ت٧١١ه) ,مادة(صور), دار صادر, دار بيروت ١٩٥٦م,٤/٤٧٣

[2] المصدر نفسه, ٤/ ٤٧٣

صحة الطبع، وجودة السبك، إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير))[1] وقد قصد بالتصوير الدائرة التي تجمع أقطار البناء الشعري بشكل ذي ترابط حي ومؤثر.

أما قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ، فيقول: ((مما يجب تقدمته وتوطيده... أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في

كل صناعة من أن لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها الخشب للنجارة، والفضة للصياغة))[2] إذ ردّ علة الوجود الشعري إلى الصورة، جاعلاً منها الموضوع أو المادة التي يتمظهر فيها المعنى الذي يروغ في ذات الشاعر.

ولأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) رأي في الصورة إذ يرى أن تشبيه الشيء بالشيء صورة، وتشبيهه به لوناً وصورة[3] رآها في نقطة ارتكاز فنية بيانية وتهادى إلى نمط الصورة

المقابلة منها - تعني أن الطرف المشبه به ينتج صورة تقابل الطرف المشبه في صفة ما-.

بينما بزغ لمصطلح الصورة فجر بالغ الوضوح وشديد الدقّة بين يدي عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١-٤٧٤هـ)، إذ يقول: ((إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة

---

[1] الحيوان:عمرو بن بحر الجاحظ, تحقيق وشرح عبد السلام هارون,مكتبة البابي الحلبي,د.ت.د.ط,٣, ١٣١-١٣٢

[2] نقد الشعر,قدامة بن جعفر,تحقيق كمال مصطفى,مكتبة الخانجي, مصر,مكتبة النهضة, بغداد، ط٢، ١٩٦٣م, ١٧

[3] ينظر:كتاب الصناعتين,أبو هلال العسكري,تحقيق علي محمد البجاوي,ومحمد أبو الفضل إبراهيم,دار إحياء الكتب العربية,القاهرة،ط١، ١٩٥٢م, ٢٤٥-٢٤٦

وإن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يُصاغ منها خاتماً أو سوار))[1]. فلم يقصرها على الشعر دون النثر، إنما جعلها سارية في الكلام الأدبي . كما تنبّه إلى أبعادها النفسية واهتدى إلى دلالاتها الشعورية في معرض تحليله للأبيات الشعرية الموروثة، مُعلِّقاً على عناصر تشكيلها من تشبيه واستعارة ومجاز، ومفصحاً عن مدى نضجها الفني ضموراً ونماءً مثل تفسيره لصدر البيت ((فإنك كالليل الذي هو مدركي) وأحسن ما يمكن أن ينتصر به لهذا التقديرأن يُقال: إن النهار بمنزلة الليل في وصوله إلى كل مكان فما من موضع من الأرض إلا ويدركه كل واحد منهما فكما أن الكائن في النهار لا يمكنه أن يصير إلى مكان لا يكون به ليل كذلك الكائن في الليل لا يجد موضعاً لا يلحقهُ فيه نهار، فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روّى في نفسه فلما علم أن حالة إدراكه وقد هرب منه حالة سخط رأى التمثيل بالليل أولى))[2]. فعلّق الناقد كمال أبو ديب بقوله: ((للعبارتين ((في نفسه وحالة إدراكه)) دلالات مهمة يجب أن تُستقصى . إذ يبدو أنهما تؤكدان بطريقة مباشرة الجذور النفسية للصورة الشعرية . وأصولها النابعة من ذات الفنان الخالق العاكسة لأبعاد الوجود النفسي والعاطفي الذي يشكل جزءاً

حيوياً من التجربة الشعرية المتكاملة))[3] وبهذا يكون عبد القاهر أول ناقد عربي استقطب الصورة إلى حيز النفس وتلمّس اكتمالها في العقل الباطن للشاعر والمتلقي .

أما المحدثون العرب فقد تفرقوا في آراء متعددة . فعرفت روز غريب الصورة بأنها:((لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر، ولكنها في التعبير

---

[1] دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني, تحقيق محمود محمد شاكر, مكتبة الخانجي, القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م, ١٧٥

[2] أسرار البلاغة في علم البيان, عبد القاهر الجرجاني, علق حواشيه محمد رشيد رضا, دار المعرفة, بيروت, د.ت.د.ط, ٢٢١

[3] جدلية الخفاء والتجلي(دراسة بنيوية في الشعر), كمال أبو ديب, دار العلم للملايين, بيروت ١٩٨٤م, د.ط, ٤١

الشعري توحي بأكثر من الظاهر وقيمتها ترتكز على طاقاتها الإيحائية . فهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسّية. وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة))[1]، فالناقدة شدّدت على الجانب الإيحائي* منها فعدتها الشعر كله أو التجربة بأسرها، كما أعطتها بعداً حسيّاً يرفد خيال المتلقي .

كما عُرِفت الصورة على أساس معناها أو قصديتها، فرأى الدكتور مصطفى ناصف أنها تستعمل ((للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسّي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري))[2]، وعرّفها الدكتور جابر أحمد عصفور بقوله: ((طريقة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير))[3] فقصر دلالتها على إحداث الانفعال النفسي في الذات المستجيبة .

ويذهب الدكتور محمد حسين علي الصغير إلى أن الصورة ((أداة لها طريقتها الخاصة في عرض المعاني مقترنة بألفاظها ليتفاعل المتلقي للنص الأدبي وهو مرتبط بجزئيه في وقت واحد، فلا فصل بينهما ولا يتميّز أحدهما عن الآخر، فيكتسب- حينذاك- العمل الأدبي مناخاً يشعرك بالتئام اللغة والفكر بإطار موحد ينهض بسبر النص وتحديده، ويلفت الانتباه إلى طبيعة المعنى في عرضه وأسلوبه، منسجماً مع سلسلة الألفاظ المشيرة إلى المعاني، غير منفصل عنها في حال من الأحوال، وهنا يندفع المتلقي نحو السير

---

[1] تمهيد في النقد الحديث, روز غريب, دار المكشوف, بيروت, لبنان ١٩٧١م, ط١ , ١٩١

*الوحي: هو الإعلام في خفاء أو الإعلام بسرعة أو الكشف عن أمر مجهول ينكشف بالفعل ويفهم عبر الإلهام أوالإشارة ,يستمد معانيه من لاوعي الفنان, أو من مؤثرات حسية تفجرت في ذات المبدع ابتكاراً وتجدداً, ينظر: المعجم الفلسفي, د.جميل صليبا, ذوي القربى, قم،ط١، ١٩٦٤م, ٣ / ٥٧٠

[2] الصورة الأدبية, مصطفى ناصف, دار الأندلس ,بيروت،ط٣، ١٩٨٣م , ٣

[3] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي,د.جابر أحمد عصفور, دار الثقافة, القاهرة ١٩٨٤م, د.ط, ٣٥٨

وراء الصورة في استكناه العلاقات القائمة بين اللغة والفكر، أو اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون))[1] انصب القصد على عرض الدلالات التي تحملها الصورة بغية التأثير في المتلقي وتحفيز انتباهه .

أما النقاد الغربيون فقد حدّوها استناداً إلى وظيفتها في النص الأدبي . وهذا فان الذي نقلت عنه روز غريب يقول: ((الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادةً من عناصر محسوسة خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاماً منسجماً))[2] حمّل الصورة مسؤولية إيصال عاطفة المبدع بشكل صريح وتدعيمها على نحو يجعل المتلقي يعايش التجربة الشعرية .

وينقل إحسان عباس عن بوند تعريفه بأنها: ((ما ينقل((عقدة))* فكرية أو عاطفية في لحظة رمزية))[3] فهي محاولة لنقل الأفكار والمشاعر لمدة قد تطول لحظة من الزمن أو أكثر عبر مسافات الرمز** المتشابك مع العالم الواقعي .

أما سي.دي.لويس فيرى أنها: ((رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل

---

(1) الصورة الفنية في المثل القرآني, د.محمد حسين علي الصغير, دار الهادي, بيروت, لبنان،ط١،١٩٩٢م, ٩-١٠

(2) تمهيد في النقد الحديث, روز غريب, ١٩٢-١٩٣

*العقدة: في اللغة تعني التراكم في الشيء.وهي((إنفعال يكمن في لغم صراعي- وجداني, يتمزق-غبّ التفجر-شذوذاً وزيغوغةً))ينظر:مجلة المورد, عقدة رامبو, عبد الحميد العلوجي, عدد٤, مجلد٢, ١٩٧٣م, ٧

(3) فن الشعر, د.إحسان عباس, دار الشروق, عمان, الأردن ط١،١٩٩٦م, ٧٩

**الرمز: مصطلح نقدي بلاغي .وهو تعبير يومئ إلى معنى عام سواء أكان شيئاً مجهولاً أم حقيقة لا تدرك إلا على نحو نسبي.ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية, د.عاطف جودت نصر, دار الأندلس بيروت،ط٣، ١٩٨٣م, ٢٠

إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية))[1] إذن وظيفة الصورة تنضوي تحت السمو باللغة إلى مدارج تجاوز الواقع الحقيقي وتخطيه إلى العالم المثالي .

والحق أن الصورة مبحث فلسفي محض أكثر من كونها مصطلحاً بلاغياً نقدياً. فمعروف إن الإنسان منذ فجر ولادته يبدأ بتجميع كمّ هائل من الصور بعد التقاطها من المحيط الخارجي بإرادته أو بغير إرادته، سواء أكانت مرئيات أم مسموعات أم مشمومات أم ذوقيات أم لمسيات. فيصبح لديه رصيد وافر من الصور المخزونة في ذهنه. كما يمتلك القدرة على تخيّلها وإمكانية تشكيلها تشكيلاً آخر فتبدو أنها من إبداعاته المحض . فيترتب على هذه الفكرة تراكم صوري في نطاق الذهن كما هي الحال في التراكمات الصورية الموجودة في الخارج مضافاً إلى ذلك الترسبات الشعورية المتموجة في وجدان الإنسان بإزاء كل صورة. فتغدو عنده مشاعر خاصة تجاه صورة معينة ثم حقيقة عاطفية خاصة تجاه صورة أخرى وهكذا حتى يحتشد في قرارة نفسه مالا يُعَد ولايُحصى من الأحاسيس والمشاعر قِبال الصور المبثوثة من حوله. إلا أن مايميّز هذه المشاعر مدى اختلافها من إنسان إلى آخر. فقد يكون الليل مبعث غبطة وسرور عند(س) من الناس، وقد يكون بوابة الحزن والكدر عند(ص) من الناس .

من هذا المنطلق يمكننا القول إن الصورة شكل الإحساس لدى المبدع والمتلقي على حد سواء ((فألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر... يتفاوت تأثيرها في الناس))[2].

ومما سبق يمكن تعريف الصورة بأنها :((خلق فني، متدفق في سياقات لغوية نسجتها مؤلفات الفنان التخييليّة، وانتظمتها علاقات صورية تفجّر القدرة على إثارة

---

[1] الصورة الشعرية ,سي. دي. لويس ,ترجمة احمد نصيف وآخرون ,مراجعة د.عناد غزوان , دار الرشيد , بغداد ١٩٨٢م ,د.ط , ٢١

[2] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ,د.عز الدين إسماعيل , دار العودة , دار الثقافة , بيروت،ط٢، ١٩٧٢م, ١٢٩

الانفعال الجمالي وتكشف عن قيمة روحية أو تنقل معنى إنسانياً متوثق الصلة بالعالم الخارجي)).

الصورة ابتداع فني لا على مثال سابق يحتوي على خصائص فريدة محددة . تنبثق عبر تكوينات لفظية وتراكيب نسقية مرتكزة إلى ضوابط إسنادية لغوية . يتم تكوينها في مخيلة متمهرة . ويتلقى الذهن التخيلي مهمة إذابة مادتها الأم فيعيد هيئتها ويغربلها ويتمثلها على وفق مكوناته الذاتية . ثم تتجسد للعيان في علاقات ومبادئ تلم شعث أجزائها المتناثرة في القصيدة فتتسرب الوحدة والانسجام والسيادة ومبدأ التوازن والتقابل والتداخل والهارموني (الإيقاع) والتكرار إلى المشهد الصوري والتي تكوّن ((الاستجابة المستمدة من إدراك هذه العلاقات الصورية))[1] بالقدر الذي يمكنها من التأثير في المتلقي ودفعه إلى الانفعال والتفاعل الجمالي، ويحرّك سواكنه ويمخضّ كوامنه الشعورية . إذ تفرز دلالات موحية تستقطب وجودها من القيم الإنسانية والتمثلات الروحية مقتنصةً مادتها الأم من مرافئ العالم الخارجي .

الصورة بين الوظيفة والفاعلية

الوظيفة في اللغة تعني : ما ألزم به الشيء[2]، وإذا عكسنا ذلك على الصورة الفنية ، فإن لكل صورة ملزوم هو ما يمكن فهمه بأنه وظيفة لها أو غرض تؤديه الصورة في الفن بشكل عام أو العمل الذي تقوم به في الشعر بشكل خاص . أما الفاعلية فمقصدها تفاعل الصورة أو تعالقها بغيرها من الأيدلوجيات [3] والأبعاد الاجتماعية والنفسية حينما ترتكز في الأنساق الفنية .

---

(١) سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال ,إعداد الشيخ كامل محمد محمد عويضة ,مراجعة أ.د.محمد رجب البيومي , دار الكتب العلمية ,بيروت , لبنان،ط١، ١٩٩٦م , ٦٩

(٢) ينظر: لسان العرب،إبن منظور،مادة (وظف)،٩/ ٣٥٨

(٣) ينظر: جماليات الشعر العربي(دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)،د.هلال الجهاد،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،ط١، ٢٠٠٧م،٥٧

الصورة من إبداع العقل الخالص الذي يستهدف بعث الحياة في التجربة الشعرية على مستويات عدة منها : إقناع المتذوّق والسير به قدماً إلى استكناه الحقيقة عبر تجسيد حسيات المحيط لكي تقيم جسراً يؤدي إلى جادة التوحد بين مبدع الأثر ومتلقيه لأن ((النشاط الحسي- العملي- يمثل إبداعاً أكثر سمواً وصدقاً بما لا يُقاس من التفكير المجرد الذي يستبدل مقولاته بالعالم وجميع ما يشتمل عليه من أشياء))[١] لذا لا تعرض الصورة المعنى كما هو((في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بوساطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء . وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى بدونها))[٢].

وتضطلع الصورة بأداء التكثيف الدلالي[٣]، إذ تتشكل المسارات الجزئية للقصيدة على وفق الدلالة الكلية التي تتحدد بدورها على وفق بؤر الصور المتشظية في فضاء القصيدة . وتأسيساً على ذلك نجد الصور الصوتية والمكانية والحركية واللونية تلعب دوراً خطيراً في تفجير الدلالة، وتعميق الفكرة التي انساقت إليها القصيدة من المطلع إلى الخاتمة . كما تعمل الصورة على مخادعة المتلقي، وإيهامه جمالياً، فترغبّه في أمر من الأمور تارة وتنفّره عنه تارة أخرى من خلال تحسين الأشياء وتقبيحها أو عكس صفاتها أو تزييف حقائقها لأن قوام الشعرية التخييل الذي يثار عند المتلقي عبر التصوير الذي يستدرجه في كثير من الأحيان إلى مالا يتفق مع المنطق والفكرة ويتخطى إلى مستسرات الوجود عبر الإيحاء والإبدال واللاعقلانية .

تمتد فاعلية الصور لتطال بنائية اللغة المعجمية و((لا شك أن هذه الكلمات وتلك

---

[١] الوعي والفن(دراسات في تاريخ الصورة الفنية)،غيورغي غاتشف،ترجمة د.نوفل نيّوف،مراجعة د.سعد مصلوح،سلسلة عالم المعرفة عدد١٤٦، ٢١٧

[٢] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،د.جابر عصفور،٣٩٨

[٣] ينظر: المصدر نفسه،٤٢٨

اللغة هي بعينها التي نعرفها.. لكنها لا تتمتع بالقيم نفسها التي تتمتع بها في الشعر إطلاقاً. وكما لو كان قد مسّها سوط ساحري نجدها تفقد صبغتها العادية التي ترجع إلى العادة والتقليد وتكشف عن كنوز وتظهر كما لو كان وجهها جديداً فتستعيد مجدها . هذه هي المعجزة الشعرية))[1] أي ((وسيلة تفجير بنائية اللغة))[2]. إذ تتولى الصورة تحطيم سور الأنظمة النحوية والصرفية للغة وإخضاعها لتحويرات واسعة وتبديلات ذات سمات رؤيوية أو تخيلية. والغاية الأساس من كل صورة شعرية تبديل دور الكلمة الدلالي في قلب السياق الشعري الذي انتظمها. وبما أن الصورة تجمع بين الحقائق المتباعدة والأشياء المتنافرة فلا بدّ لها من لغة تجاوز العقل وتدنو بشدّة من الخيال . إذ لا يمكن إدراك علاقاتها وبنيتها الداخلية بالتحديد المعجمي . يجتهد المبدع في صياغة لغتها لاجئاً إلى إذابة الدلالات المباشرة للمفردات، ومتعدياً الصيغ الوضعية إلى تركيبات متبلورة من حيث العمق النفسي والمقصد الدلالي والألق التزييني للتجربة الشعرية .

وللصورة بُعد آخر يقترن دائماً بالعوالم الشعورية واللاشعورية للذات الخالقة والمتلقية ((فحينما يبدأ الفنان التعبير عن الصورة تخرج حاملة لونه نتيجة للإختمار الشعوري الذي سبق الولادة الفنية المبكرة والذي يصاحب نمو وتكامل الصورة أو المولود من خلال التشكيلات التجريبية))[3]، ولما كانت مهمة الشاعر التعبير عن العالم الطبيعي- عالم المرئيات والمحسوسات- بوساطة آلياته النفسية المتمثلة بالإنفعال أو الإحساس الباهت أو القاتم، الدائم الاستمرارية أو المنطفئ في لحظة الولادة، ينبغي عليه أن يخلق نوعاً من التوافق الوجداني والترابط العاطفي مع هذا العالم عن طريق ذلك العقد المسمى بالصورة[4]. أما بالنسبة للذات المتلقية، فتحاول الصورة إيقاظ الشعور الباطن وتنميته من خلال الحركة الداخلية التي تموج النفس بها حين إثارتها بعبارة شعرية وعلى سبيل المثال

---

[1] بحث في علم الجمال, جان برتليمي, ترجمة د.أنور عبد العزيز, مراجعة د.نظمي لوقا, دار النهضة مصر ١٩٧٠م, ٢٨٥

[2] الصورة الشعرية, وجهات نظر غربية وعربية, د.ساسين عساف, دار مارون عبود, ١٩٨٥م, ٦١

[3] الإبداع الفني, د.محمد عزيز نظمي, مؤسسة شباب الجامعة, الإسكندرية ١٩٨٥م, ٥

[4] ينظر:الشعر العربي المعاصر, د.عز الدين إسماعيل, ١٢٤

قولنا : الليل يجلدني، جدران المدينة تحتضر . وهذا ما ركن إليه أنصار المدرسة الرمزية والسيريالية والشعر الحديث، وأولوه اهتمامهم البالغ تصديقاً بمبدأ الشعور الباطن ((من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية، ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية))[1]. إذ ضاقت عليهم الأرض بما رَحُبت واستُنزفت طاقاتهم في الصراع مع الواقع المتردي، فراحوا يخططون المعالجات ويضعون اللبنات الأولى لبناء هيكليتهم الشعرية الجديدة المستندة إلى اللاشعور وأحلام اليقظة والمحال هرباً من الواقع المفروض وشروداً إلى المجهول المفتوح . وهمّوا بتصوير الرغبات المكبوتة ومزجوا بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن لعلّهم يجدون متنفساً من الكوارث والويلات النازلة بهم .

وذهب كمال أبو ديب إلى أن ((الصورة الشعرية الرائعة هي التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين : اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على المستوى النفسي، ومستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة، وتنافر وتعاطف))[2] وبكلمة أخرى، الصورة تعبّر عن رؤيا الأنا الشاعرة في موقعها النفسي والتاريخي والاجتماعي، وتمنح الذات المتلقية قدراً من الطاقة الجمالية، ومما يبرهن على هذا أنها تحمل في إطارها التكويني معنيين: أحدهما دلالي تنذر به البنية اللغوية، والآخر نفسي يكشف عن الزخم الشعوري الحادث عند الرؤيا. والبواعث النفسية لا يمكن أن تنفك عن الدلالات الفيزيولوجية للعالم الخارجي مهما كانت صِلاتها متباعدة حينئذٍ لا تجد الذات المتلقية بُدّاً غير اللجوء إلى عملية الربط بين المعنيين باحثةً عن خط الانسجام بين الوحدات الدلالية والأصداء المدوية في الشعور، فتخرج مكللّة بالظفر الجمالي، لأن خط الانسجام متى ما وُجِد، فقد ولِد الجمال بعد المعاينة. والصورة هي الشعر كله أو لا تقوم له قائمة، وهي الصفة الطاغية عليه وبقية الصفات تأتي بعدها .

---

[1] المصدر نفسه , ١٥٧

[2] جدلية الخفاء والتجلي , د.كمال أبو ديب , ٥٦

المحور الثالث

فن الشعر والجمال

الفن ظاهرة قديمة قدم الإنسان نفسه[1]. اعتملت في فكره، فحاكى بها الطبيعة وصبغ حقائقها برؤاه، وأضفى روحه فوق روحها لتغدو أكمل بلا عيب، وأجمل ما يمثل أمام ناظريه. ولذلك قيل إن الفن هو الطبيعة مضافاً إليها الإنسان[2] . وقد تكاثرت وجهات النظر واختلفت الآراء في حدوده إلا أنها مهما تغايرت فستقف حتماً على أنه مجموعة العمليات والطرق التي يقوم بها الفنان لخلق عمل جميل، يعبّر عن نفسيته بصدق، وتفاعله مع بيئته بمفهومها الواسع . إذن العمل الجميل غاية الفن، وشرط أساسي في تكوينه. ودون الجمال يبقى كل تعبير عن المضمون فارغاً، مبتذلاً لا يتمتع بطاقات الروعة والاندهاش وهي المظاهر الأوّليّة للإحساس بالجمال .

شَهِد الفن أنواعاً عديدة خلال مساره التاريخي . فهناك الفنون البصرية التي يمثلها الرسم والتصوير والنحت ، وهناك الفنون السمعية التي يمثلها الشعر والموسيقى، وهناك الفنون الحركية التي يمثلها الرقص، وهناك الفنون التطبيقية والإنتاجية، والمنزلية، والتمثيلية... إلخ .

بيد أن إرادة الشعر الفنية تستلهم إيجابيا الفنون جميعاً[3]، فهو كالنحت يستقطب الطاقة على التجسيد، وهو كالرسم يمتص قوة الألفاظ للتصوير، وهو كالرقص يقدر على تسجيل الحركة بوساطة البنى النحوية ، وهو كالموسيقى يمتلك القدرة على الإيحاء بما

---

[1] ينظر: القيم الجمالية , راوية عبد المنعم عباس , دار المعرفة الجامعية , الإسكندرية ١٩٨٧م , ٣٣٥

[2] ينظر: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات،د.فائق مصطفى،د.عبد الرضا علي،مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،الموصل،العراق،ط١ ١٩٨٩م،١٤

[3] ينظر: الفن والأدب(بحث في الجماليات والأنواع الأدبية)،ميشال عاصي،دار الأندلس،بيروت،لبنان،ط١ ١٩٦٣م،٤٦

يتوافر له من عناصر النغم الموسيقي، النابع من الوزن والقافية، ومن تمازج الحروف والأصوات. إذن يستأثر الشعر بخصائص الفنون الجميلة ويضيف إليها جمال الإنصاح[1]، فتنسكب فيه الأشكال والألوان، ويعجُ بالحركة، ويمور بظلال الأحاسيس، وينقلُ الأفكار بمادة اللفظ اللغوي ويوّجه المعاني مباشرة . كما تبدو علاقة الجمال بفن الشعر أكثر اتساعاً إذا ما وقفنا على مبدأ الشعور الحاضر أو اللحظة الحاضرة المندفعة على الفور عند مشاهدة الفنون الجميلة. فالعالم من حول الشاعر ((مجزأ إلى تكوينات فسيفسائية من الأحاسيس وأرق ظلال المشاعر والمكابدات والأفكار، فإن هذه الأشياء تتحدد الآن من جديد في كلٍّ واحد على أساس الفاعلية المتوترة النشيطة التي يقوم بها الوعي الفردي))[2] وهذه التكوينات إذا نُظِر إليها ككل متكامل ستكون شبكة الوحدة والانسجام والتنويع بارزة عليها مما تؤدي إلى تغذية وجدان مستقبل الأثر الشعري بالمتعة. تلك المتعة التي تتوّلد من الوحدة والانسجام والتنويع بين عناصر القصيدة وهي لامراء من مظاهر الحياة في الشعر وضرورة من ضرورات خلوده كما إنها عوامل فيزيولوجية تحتاج إليها طبيعة الأشياء في الكون وتحتكم إليها جمالية الصور والأشكال والألوان في الفنون الجميلة .

وإذا كان الجمال يقطن في الصورة أو الصوت أو الحركة أو النغم فإن الشعر أقدر على استيعاب أطيافه هذه ((لأنه بالألفاظ يعبّر عن جميع أنواعها من ساكن ومتحرك، في حين أن التصوير لا يستطيع التعبير إلا عن الساكن، والموسيقى تقتصر على صور السمع))[3] معنى ذلك أن للشعر خاصية شمولية تنضوي تحتها حصيلة الحواس جميعها. وفن الشعر مركز اجتمعت حوله كل أصناف الفنون الجميلة. يواتي الفكر ويبحث ويصّور ويغني ويرى ويتحركُ ويوحي ومن ثم هو الفن المتكامل بالجمال .

---

[1] ينظر: شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة،د.إسماعيل الصيفي،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،ط٣ ،١٩٩٠م،٣٢٩

[2] الوعي والفن،غيورغي غاتشف،٢٢١

[3] تمهيد في النقد الحديث،روز غريب،١٩١

لكن لفظة الجميل – الجمال – الفنون الجميلة الوارد ذكرها في السطور آنفاً ماذا تعني؟ ما الجمال؟ وما علته؟ أين يتجلى؟ أموجودٌ في خُلد الإنسان أم موجود في الصور والأشياء أم هو متحقق في الذات والموضوع؟

من الصعوبة البالغة أن نضع أيدينا على البدايات الاصطلاحية للجمال، وذلك لتعدد التفسيرات والمنطلقات الفلسفية والنقدية والعلمية التي حاولت الإحاطة بمظهره ومخبره عبر تاريخ البشرية. كما صدمت عدمية ثبات معانيه وتعددها المفكرين والفلاسفة والنقّاد وحتى علماء النفس فهو يمكن أن يكون مادياً يتجسد في صورة أو شكل أو هيئة من جهة، وهو يمكن أن يكون مثالياً يحتويه مضمون أو فكرة مجردة ومجاوزاً لعالم الواقع من جهة أخرى . ((وظل الجمال يروغ دوماً من كل التفسيرات، ويقف هناك في الظل أو النور متألقاً وعلى وجهه ارتسمت ابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا، تلك التي حيّرت الملايين منذ قرون عدة، ولا تزال تحيرهم))[1]، وظل يروغ لأنه ذو طبيعة مرنة ومألوفة عند الناس على اختلاف أنواعهم وأزمانهم وأجناسهم[2].

إن بحث الإنسان الدائم عن الجمال أشبه بالفطرة عنده . إنه إحساس نابع من ذاته منذ أن بدأت حياته على وجه المعمورة ومنذ أن رفض جشوبة الواقع وقسوة الطبيعة فأمّن لذويه وأقرانه الكلأ والماء، واستوطن الكهوف وعايش الحيوانات الأليفة ونبذ المفترسة منها تجنباً لشرورها ومكائدها القبيحة، وتكيّف مع الطبيعة الوديعة فاستمع لهدير المياه، وطَرِب لزقزقة العصافير، وارتعش من لهب الشمس، وارتاع من حلوك الليل، وأهاب تلبّد السماء، وتنزّه بين المروج الخضراء . لقد كانت قيم الجمال في هذه المسيرة تحيا في روح الإنسان البدائية وإن لم تخضع لتفكيره بعد، وما إن صادف الإنسان سبيل

[1] التفضيل الجمالي(دراسة في سايكولوجية التذوق الفني) د.شاكر عبد الحميد،سلسلة عالم المعرفة،العدد٢٦٧، ١٩٧٨م،١٤

[2] ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة) د.عز الدين إسماعيل،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ط٣، ١٩٨٦م،٣٢

النهضة والتحضّر والمدنية عرف الفنون، وراح يسبغ عليها أبعاداً جمالية من نشاطه الفكري .

بدت فلسفة الجمال واضحة عند الإغريق وامتدت إلى الرومان وإلى العصر الحديث . وفلسفة الجمال عند الإغريق ابتدأت بآراء هيراقليط (٥٧٦-٤٨٠ق.م)، إذ جعل من الآلهة مثلاً أعلى للجمال، وقال بنسبية الجمال[١] ، لأن الأحكام الجمالية عند الناس متعارضة، فإذا وصفت مجموعة من الأفراد عنصراً ما بالجمال فإن المجموعة الأخرى ستصفه بالقباحة وهكذا... أما سقراط (٤٧٠-٣٩٩ق.م) عاضد آراء هيراقليط في نسبة الجمال، وقال بمثال الجمال الذي لا يمكن أن تبلغ مرتبته الأشياء، فهو متجسد في الفضيلة، وأخضع مفهوم الجمال لمبدأ الغائية . وإن الشيء الجميل عنده ينبغي أن يكون نافعاً، والإنسان الجمالي هو الإنسان المثالي الذي يتميز بالخلق الحسن والجسم الجميل والمظهر الرائع، كما آمن بمبدأ تقليد الطبيعة دون أن يكون تقليداً حرفياً، وإنما يمكن التعبير عن شيء منها ليس له هيأة تدرك كالحالات الروحية[٢] .

ولم نحصل على فلسفة منظمة وصورة شبه متكاملة للمنطق الجمالي إلا في عصر أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ق.م) ويمكننا أن نعدّه المحطة الأولى لأن ((به حقاً تبدأ نظرية الجمال اليونانية))[٣] . طرح أفكاره من خلال نظرية المثل، فافترض وجود مثال للجمال الظاهر . وتغدو الأشياء في أصل جمالها شبيهة به ((والجمال الذي يتمثل فيه يقل في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال . والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي))[٤]، وجمال الآثار الفنية - برأي أفلاطون- هو انعكاس

---

[١] ينظر: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ،جماعة من الأساتذة السّوفيات ،تعريب د.فؤاد مرعي، دار الفارابي،بيروت،ط ٢، ١٩٧٨م ،٣٨/١

[٢] ينظر: فصول في علم الجمال ، عبد الرؤوف برجاوي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م ، ١٩٩

[٣] الأسس الجمالية في النقد العربي ، د.عز الدين إسماعيل ، ٣٥

[٤] ينظر: المصدر نفسه ، ٣٥

للجمال المطلق وهو ليس عنصراً مادياً أو صفة يُنعت بها شيء وإنما هو جميل في ذاته. إنه عشق جسد جميل يؤدي إلى عشق النفوس الفاضلة الصالحة، ومن ثم الأفكار، وأخيراً القدرة الإلهية عينها. فإن مصدر كل جمال عنده هو جمال صاعد ينفث الجمال - بمجرد مثوله أو وجوده - في جميع الأشياء التي تسمى أو تُنعت بالجميلة[1]. ومجمل آراء أفلاطون كانت تنزع نزعة مثالية في فهم الجمال وتشير إلى الاتجاه السائد في فلسفة الإغريق .

ولم تكتمل ملامح النظرية الجمالية عند أرسطو (٣٨٥-٣٢٢ق.م) فالملاحظات القليلة والمتجزئة لم تُغنِ بعد . فجعل من الجمال مبدأ منظماً في الفن، ولكنه لم يَغْنِ أن غاية الفن هي جلاء الجميل . والقوانين الموضوعية للفن المستنبطة من التقصي الدؤوب ومن الملاحظات المركزة للفن من حيث الآثارالتي ينتجها[2]. وأرجع جمال العمل الفني إلى نجاح المحاكاة ووظيفته التطهيرية الأخلاقية ومخاطبة الفضائل والتعبير عن الكليات.

أما فلسفة الجمال عند الرومان فخير من يجسدها الفيلسوف الروماني أفلوطين الذي تأثر إلى درجة كبيرة بآراء أفلاطون، ولاسيما في نزعته إلى الخير وهو من أعلى مراتب الجمال عنده. والجمال فيض نوراني إلهي لا تستطيع الروح إدراكه إلا إذا سمت إلى الفضيلة . وما حقيقة الأشياء إلا انعكاس أو ظلال للجمال العلوي . كما فرّق أفلوطين بين الجمال الفني والجمال الطبيعي في الإنيادة ((فرأى أن الحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانب الذي لم تمسسه يد فنان . فالجمال إذن ليس في الحجر وإلا فالحجران من أصل واحد، ولكنه في تلك الخاصية التي أضفاها الفن إلى الحجر. وهذه الخاصية كانت في نفس الفنان قبل أن تخرج في الحجر. وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه في الحجر))[3]. والواضح أن فلسفة أفلوطين في الجمال أخذت حيزاً

[1] ينظر: النقد الجمالي،أندريه ريشار،ترجمة هنري زغيب،منشورات عويدات،بيروت،ط٢، ١٩٧٩م،٤٦

[2] ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي،د.عز الدين إسماعيل،٣٧-٣٨

[3] المصدر نفسه،٤٢

* بومغارتن:فيلسوف ألماني. ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية وهي معرفة وسط بين الإحساس المحض وبين المعرفة الكاملة كما تهتم بالأشكال الفنية أولى من إهتمامها بالمضمون.إذ ألقى اول محاضراته في

كبيراً في الفكر الفلسفي للعصور الوسطى، إذ اختلطت فكرة الجميل بالأخلاق كما أشارت إلى الواحد المطلق، الخير الذي تستوقد منه شعاعات الصورة .

مع بداية العصر الحديث بدت الملامح واضحة لمفهوم الجميل فلم يكن الجمال مرتبطاً

بالفضائل والأخلاق والمنفعة وابتعد عن المثالية وارتبط كثيراً بالتطورات العلمية في مجال الفلسفة والفن وعلم النفس وعلم الهندسة حتى غدا علماً في القرن الثامن عشر على يدي الفيلسوف الألماني ألكسندر بومغارتن*(١٧١٤-١٧٦٢م) فاطلق عليه لأول مرة سم الأستطيقا أو علم المعرفة الحسية . وفرّق بين نوعين من المعرفة : المعرفة العليا أو العقلية التي تقدم مفاهيم وتصورات قابلة للقياس والمنطق لكن دون تمييز وهي ميدان علم الجمال ولا شك أن بومغارتن ذو نزعه عقلية في مفهوم الجمال وهو متأثر بأستاذه العالم الرياضي ((ليبنتز))* وبالمنطق الديكارتي إلى حد بعيد.

أما ((ديدرو)) (١٧١٣-١٧٨٤م) فقد عالج مسائل علم الجمال من وجهة نظر مخالفة لنظرية القدماء ولا سيما أفلاطون وأفلوطين . فلم يفسر الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً، إنما أقامه على العلاقات التي تدرك في الشيء الجميل بين الأجزاء والأشياء، وعدّ الجميل ما يثير تلك الفكرة - فكرة العلاقات - في الشكل المتشح بالجمال، واحتكم إلى النظام والتناسق والتناسب والملاءمة في الأشياء التي توصف بأنها جميلة. كما فرّق بين اللذيذ والجميل ((فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستي الذوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال وإنما يقال إنها لذيذة،

جامعة فرانكفورت ضمن محاضرات تاريخ الفلسفة ثم أصدر كتابه بعنوان(الأستطيقا).ينظر:الموسوعة الفلسفية،وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين،إشراف:م .روزنتال،ي. يودين،ترجمة سمير كرم،مراجعة د.صادق جلال العظم،جورج طرابيشي،دار الطليعة،بيروت،ط٣، ١٩٨١م،٩٤

وطيبة، إذا استطابها المرء))[1]. وتأثر بآراء أرسطو في أن الفن مجمّل ومكمل للطبيعة، وإن التقليد الحرفي ليس غاية الفنان بل الإفادة من العلاقات الجمالية التي تنتظم أجزاءه[2].

وقد تقدم علم الجمال عند ((كانت)) الفيلسوف الألماني المثالي (١٧٠٤-١٨٠٤م) تقدماً ملحوظاً . فأخذ يشرح آراءه في الجمال والجلال بالرجوع إلى التأمل والشعور ففرّق ((بين نوعين من الجمال : الجمال الحر، والجمال بالتبعية . والأول لا يتضمن أي مفهوم لما ينبغي أن يكون عليه الشيء، أما الآخر فيتضمن ذلك، ويتضمن كذلك مطابقة الشيء له. فالتصميمات الزخرفية الإغريقية، وحليات الهوامش أو أوراق الحيطان وما أشبه، لا تعني شيئاً في ذاتها . فهي لاتمثل شيئاً لجد فيه مفهوماً منضبطا، وهي جميلة جمالاً حراً))[3]. أما الجمال بالتبعية فهو الجمال الذي يتضمن غرضاً أو غاية تقرر الماهية التي ينبغي أن يكون عليها، وضرب مثالاً في الجمال البشري سواء في رجل أو إمرأة أو طفل أو فرس أو مبنى فإنها جميلة بالتبعية[4]. كما أبعد الحكم الجمالي عن الحكم الخلقي والنفعي . وأكد غاية الجمال في ذاته وإدراكه لا يحتاج إلى قياس أو تفكير أو اعتقاد سابق .

واختمرت آراؤه تلك في أذهان كثير من الفلاسفة بعده فاستثمروها على نطاق أوسع وأشمل، وكان من بينهم ((هيغل)(١٧٧٠-١٨٣١م) الذي أغنى ميدان الدراسات الجمالية . وقد خالف ((كانت)) الذي أفاد من آرائه بالشكل الذي قوّم

---

*جوتفريد فلهلم ليبنتز (١٦٤٦-١٧١٦م) فيلسوف وعالم رياضي ألماني. شاطر نيوتن شرف اكتشاف حساب اللامتناهيات في الصغر.وقد أقام مواقفه الفلسفية على استدلالات مستمدة من العلم والمنطق والميتافيزيقا. ونادى بمبدئه الجديد (التناسق الأزلي). ينظر: موسوعة الفلسفة،د.عبد الرحمن بدوي،المؤسسة العربية،بيروت ،لبنان،ط٢ ١٩٨٤م،٢/ ٣٨٧-٣٩٣

[1] النقد الأدبي الحديث ، د.محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣م ، ٢٩٥

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ٢٩٥

[3] الأسس الجمالية في النقد العربي ، د.عز الدين إسماعيل،٥٣

[4] ينظر: المصدر نفسه ، ٥٣

فلسفته، في أن الجمال الحقيقي هو الذي يتمثل في الفكرة [1] والمضمون، لا في الشكل الخالص حتى أصبح الجمال عنده عبارة عن فكرة تطورت عبر التاريخ، من سيطرة المادة إلى سيطرة الفكرة ومن الشكل إلى المضمون . وعزا الجمال إلى الحقيقة أو الفكرة من حيث هي وجود ذهني غير محسوس، لكنها يمكن أن توصف بأنها جميلة . وحاول التطبيق العملي على الفنون الشرقية القديمة واليونانية حيث بدا المضمون بارزاً في أشكالها الضخمة، بينما ((كانت)) نظر إلى الجمال من زاوية شكلية فقصره على المتعة الخالصة البعيدة عن حكم العقل بإزاء الأشكال والصور.

وقد استمرت المعالجات الجمالية في القرون الثلاثة المنصرفة حتى وصلت إلى أوّج نتائجها عند كل من بندتو كروتشه، وشوبنهاور، وبودلير، وإدجار آلن بو، وبايير، وجان لوك، وتيودور فخنر، ومارك جويو، وهربرت ريد، وجورج سانتيانا، وجون ديوي... إلخ . وليس غاية البحث استقصاء هذه المعالجات بالدراسة والتحليل المستفيض بقدر ما هي الجذور الأولى لدعم وإسناد وجهة النظر القائلة - وجهة نظر البحث- بأن الجمال :هو كل ما يبعث المتعة المنزهة عن النفعية في الذات المتلقية. معنى ذلك أن الجمال سجين تأثر الإنسان بالأشكال والألوان والصور والحركات والأصوات حين إدراكه إياها . وليس شرطاً أن يتحقق القصد النفعي[2] أو يوحي بعلة وجوده في الأشياء ، لأن الجمال ((طاقة فائضة عن الحاجة النفعية تأنس بها النفس))[3] قصديته إثارة الانفعال وبعث المتعة المحضة وحيازة الرضا الشامل في الذات المتلقية . فقد يكون الأسد أو شجرة الصنوبر أجمل قطعاً من البقرة وشجرة التين على الرغم من نفعية البقرة وشجرة التين.

---

[1] ينظر: الجماليات بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات،د.عبد المجيد شكير،دار الطليعة الجديدة،دمشق،سورية،ط١ ٢٠٠٤م،٦٤

[2] ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة،جان ماري جويو،ترجمة وتقديم د.سامي الدروبي،دار اليقظة العربية،بيروت،د.ط،د.ت،٣٤

[3] الجنة في القرآن الكريم دراسة جمالية،رسالة ماجستير مطبوعة على آلة الكمبيوتر،إبتسام السيد عبد الكريم المدني،كلية التربية الأولى إبن رشد-جامعة بغداد،١٩٩٦م،١

بناء على تلك الفكرة نقول : إن الجمال ذاتي موضوعي، أما كونه ذاتياً فيستلزم ذاتاً تتأمله من دونها لما عُرف قط . وأما كونه موضوعياً فلأنه موجود وجوداً عينياً في الأشياء . وهو مجموعة من الخصائص والسمات إذا توافرت في الشيء صار جميلاً، أو اتفق الأفراد على أنه جميل.

الفصل الأول

القيم الجمالية في عصر نزار وبيئته

المبحث الأول: جماليات الطبيعة

إن المشاعر الجمالية والتذوقية لصيقة الحياة والواقع والبيئة * وهي جزء لايتجزأ عن ممارسة الإنسان لحياته من دون عزلة أو انفكاك عن المكان المحيط والنطاق الجغرافي[1].

ثمة ثنائية قائمة على الاشتراط الترابطي بين المنجز الإبداعي وبين خالق المنجز عينه، إذ ينم هذا التقابل عن طبيعة الرقعة الجغرافية ومكنونات مناخها ومنبتها البيئي للشاعر ((عبر عملية التمتع الجمالي))[2] التي تصر على وجود جدبٍ ذاتي يجب إرواءه حتى يولد المنجز مضمخاً بملامح الوسط المتكيّف له . إذن لكل بيئة تكويناتها الجمالية المنعكسة على ذوق أناسها، فصورة القرية لها روعتها وهيمنتها على ذوق الفرد الذي يعيش في جنباتها، بخلاف صورة المدينة العصرية، إذ أدى الذوق دوراً مؤثراً في مزاج الإنسان ونفسيته وسلوكه واختياراته وثقافته. كما تؤدي الظروف المناخية للبيئة الواحدة الدور نفسه داخل خلية الذوق المُشاع . فسكان المناطق الجنوبية الحارة لهم رؤى تختلف

---

* البيئة : نظام متكامل يتألف من مجموعة العناصر والمقومات الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي تلازم الإنسان في مساره الحياتي ومجال تعايشه مع ذويه وأقرانه من البشر. ينظر: الفن البيئي ، د.سلمان إبراهيم الخطاط، دار الحكمة ، العراق ١٩٩٠م ، ٢١

(1) ينظر: جماليات الرؤية تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي، د.راتب الغوثاني، دار الينابيع، دمشق، ط١، ١٩٩٩م ، ١١-١٢

(2) المصدر نفسه ، ١٣

عن سكان المناطق الشمالية الباردة، والنوع الأول يفضل الحسناوات السُمُر الممتلئات على عكس الذوق الشمالي الذي تروق له الهيفاوات البيّض[1] .

وتقف الطبيعة على رأس مكونات البيئة ثم الأنساق الفنية والفن المعماري الذي بزغ في عصر الشاعر بحلة جمالية جديدة . وكانت بمثابة مؤشر إيجابي، حتمت على نزار الانبراء إلى أسرارها واللجوء تخيلاً إلى مختلف صنوفها سواء في لحظات الإبداع الشعري أو في فينات الركون الحياتي المعتاد.

والحق أننا لا نستطيع عزل نزار عن الجوهر العميق للطبيعة، لأن كلاً منهما يؤثر بطريقته في الآخر . فيهرع إليها نزار آملاً أن يعجّ صوت الإنسان بداخله في أذنها التي لاترى بالعين المجردة، ومتفرساً فيها هبة الفيض الإلهامي لتصوير التجربة والرفد الخيالي الذي يعتقها للوجود من السكونية والصمتية عبر انزياحات الشعرية التي تقرن المجرد بالمحسوس، وتجاور بين المعقول واللامعقول ليفصح الأخير عن دلالته التضمينية، وبذا يكون الشاعر عضواً نشيطاً في حركة تحرير الطبيعة من الدلالات المسطحة والمعاني المباشرة. لذا أحس نزار بالتضامن مع عوامل الجمال التي كشف السَجَف عنها حتى غدت دافعاً وينبوعاً تفجّر من إنتاجه الشعري . ليس تقليداً ولا محاكاة بل انعكاساً لمعطيات ذاته التي تخصبت بأجواء الطبيعة وانطلقت محلقة في فضاء الرائع والجليل منها . فجاد بقطرات الماء التي استوعبتها نفسه من أنهار وبحار وطنه الأصل، وعَمِل بوسائل الفن التي استقاها من غابات وحدائق البلدان الغربية حيث حطّت قدميه على أروع ماحوَت من مناظر مذ سفارته الدبلوماسية إليها، وأمسياته الشعرية فيها . والبحث يبث متلمساته في ثنايا حياة نزار لتلمس ألوان الطبيعة التي حولتها شاعرية نزار إلى قيمة جمالية تبناها شعره .

[1] ينظر: المصدر نفسه ,٢٠

جماليات الطبيعة التي استسقاها نزار من البلدان

١. سورية :

بدءً من البيت الدمشقي العتيق مهد طفولة قباني ومرتع صباه والمفتاح إلى شعره ، إذ يحوي شذرات طبيعية تبددت في البوابة الخشبية الصغيرة التي ما إن فُتِحت حتى يبدأ الإسراء على الأخضر والليلكيّ والأحمر , وتُعزف سمفونية الضوء والظلّ والرخام [١]. حيث يحتضن فناء الدار بركة المياه التي تتوسطه والسلسبيل ذاك اللوح المرمري المزين بالشقوق الرخامية المليئة بالماء إذ تنفخه ليلاً ونهاراً دون تعب أو نفاذ، فتسبح فيه صغار الطيور والحمام وأسراب السنونو، وتزقزق العصافير فوق الأشجار المتدلية من أعلى إيوان البيت ، وثمة أشجار النارنج والليمون وزهور الياسمين والريحان والورد البلدي والشمشير والأضاليا والخبّيزة وألوف النباتات الدمشقية التي تسلقت على أصابع نزار كلما أراد كتابة القصيدة [٢]. كما استحوذ هذا الحزام الأخضر على مشاعره كلها وأفقده شهية الخروج من جماله الفاتن .

ووصولاً إلى موقع مدينة دمشق مدينة الولادة - ولادة نزار- بالبقعة التي توزعت فيها مياه نهر بردى وتشابكت فروعه على ثراها، تحتضنها رياض الغوطة* وبساتينها ومروجها مشكّلة المد الحيوي للمدينة، كما تحيط بالغوطة جبال قاسيون والمزة من الشمال والغرب، ومن الشرق والجنوب البادية القاحلة [٣].

فمن نهر بردى والفيجة شريان الحياة والجمال تغذت بيوت دمشق وبساتينها وطواحينها ونواعيرها وغوطتها، ثم تغذت قصيدة نزار من هذا التخطيط الطبيعي الذي

---

[١] ينظر:الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢١٤

[٢] ينظر:المصدر نفسه،٧/ ٢١٤

* الغوطة:عبارة عن بساتين تحيط بدمشق من جميع جوانبها.وفي اللغة تعني الوادي المتسع أو البستان المزهر.ينظر:الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،دار الرشيد،بغداد،١٩٨٠م،د.ط،١٠٤

[٣] ينظر المصدر نفسه،٥٣

أوجدته قوى التضاريس . كما امتلأت قريحة نزار التخيلية من التكوين الجغرافي للقطر السوري، إذ يتضمن بصمة جمالية ألقت بظلالها على طبيعته المتمظهرة في نطاقات الأراضي بين السهول والجبال سواء أكانت طولية أم عرضية أم جبالاً منفردة، وموارد المياه الطبيعية المتجمعة من غزير الأمطار، والمناطق المكسوة بصنوف النباتات. تغطي وجهها صفرة الليمون وخضرة الزعتر، وتزين مرابعها أشجار البرتقال والمشمش واليوسفي، ويفوح نسيمها بشذى الياسمين والقرنفل، ويعلو صعدة أراضيها حب الكرز وشجر الأرز.

ومن مظاهر الطبيعة المبهرة في سورية السهول الساحلية المنتشرة في الشمال، المطلّة على البحر الأبيض المتوسط والمنحصرة بين سفوح الجبال[1]. منها سهل العمق الذي تقطن في قلبه بحيرة العمق المحاطة بالبرك الغنية بالعشب والقصب[2]. وسهل الغاب وسهل العشارنة الذي يشق نهر العاصي طريقه فيهما، وسهول حمص وحماه التي تبدو أكثر جمالاً بأراضيها المنبسطة ذات التموجات الواسعة الممتدة على طول نهر العاصي[3]. وكذلك السهل الساحلي السوري المطل على الأبيض المتوسط وسهل اللاذقية وهو صورة فنية آسرة .

ولسهل الزبداني الانكساري حضور جمالي غاية في الروعة، حيث يخترق حمص من الشمال ودمشق من الجنوب فيكللهما بكتل من المزارع والبساتين والمروج الخضراء[4].

وتأتي الأنهار في سورية لترفد اللوحة الطبيعية بالتكامل الجمالي والشمول الفني، وهي أنهار ساحلية تشبه السيول في سرعة جريانها وانسياب مائها وفيضان أغلبها في فصول الشتاء، من أهمها : نهر العاصي، ونهر اليرموك، ونهر بانياس[5].

---

(1) ينظر: جغرافية العالم العربي د.محمد خميس الزوكة،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،د.ط.د.ت، ٨٧

(2) ينظر: جغرافية الوطن العربي، د.خطاب صكار العاني، د.إبراهيم عبد الجبار المشهداني، دار الكتب، جامعة الموصل، ط٢ ، ١٩٩٩م ، ٧٧

(3) ينظر: المصدر نفسه، ٧٨

(4) ينظر: جغرافية العالم العربي، د.محمد الزوكة، ٧٩

(5) ينظر: جغرافية الوطن العربي، عبد علي الخفاف، سالم سعدون المبادر،مطبعة جامعة البصرة، ١٩٩٨م،١٤١

وقد أوجد هذا الموقع الجغرافي والمكونات التضاريسية الغابات المعتدلة في الأطراف الشمالية لسورية فوق سفوح المرتفعات، تتمثل في غابات البحر المتوسط التي تضم أشجاراً عريضة الأوراق ودائمة الخضرة مثل أشجار البلوط والفلين والكروم والزيتون والحمضيات[١]. وطرزت مخيلة نزار الشعرية تلك الحبات الكرومية الحمراء والصفراء والسوداء اللامعة نجوماً ألفناها تبزغ مع كل قصيدة في مجموعاته الشعرية كلها. ويبدو أنه قد التاع بقرص الشتاء البارد إذ تنخفض درجات الحرارة تلهفاً لنمو أشجار التفاح وتسرب المياه مجتمعة لكي تتقد أشعته الحمراء[٢].

أما على الساحل الشرقي للبحر المتوسط المطل على سورية من الغرب، فتعزف أشجار الزيتون المتشابكة سيمفونية ملؤها اللون الأخضر وإيقاعها الخصب والحياة، وتفيض الشمس بأشعتها المنكسرة على جباه الغصون المتصافة منتجة ظلالاً شفيفة. ومن المؤكد أن شدة خضرة الأشجار، وتفرع الأغصان وتطاول السيقان جعلت ديوان نزار متيماً برنة الجمال التي توعز بها سبعة عشر مليون شجرة من الزيتون متوزعة على اللاذقية وأدلب وحلب[٣].

٢. لبنان :

الوطن الثاني للشاعر بعد سورية، الأرض التي احتضنت كلماته وأطعمتها وسقتها حتى صارت غابة كثيرة الشجر والأفياء كما يعترف نزار بقوله :((صوتي مبعثرٌ على كل الترابات اللبنانية، فما من قرية لبنانية معلَّقة على رأس جبل.. أو مستلقية على ذراع البحر.. إلا وحفرت على صخورها بعضاً من حروفي..فمن بيروت، إلى جونية، إلى طرابلس، إلى صيدا، إلى زحلة، إلى بعلبك، إلى النبطية، إلى بحمدون، إلى برمانا، إلى زغرتا))[٤]، وقد تلمس في هذه المدن جمال الطبيعة المذهل أما على المتصاعد المزدان بالسفوح

---

[١] ينظر: جغرافية العالم العربي، د.محمد الزوكة، ١٣٦-١٣٧

[٢] ينظر:جغرافية العالم العربي،د.محمد الزوكة،٣١٥

[٣] ينظر:المصدر نفسه،٣٢٠

[٤] الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢٩٧

المخضّرة وأما على مرافئ طرابلس حيث المتسافل المستجلب بزرقته أعين النُظّار.

لم يكن ارتباط نزار بلبنان مجرد إرتباط طارئ، وإنما كان إرتباط مستشعر بالجمال ختم مقطوعاته الشعرية بعلامات واصلة من شواطئها في البيبلوس* وعناقيد الضوء المتدليّة من سقوف جعيتا** ولوّنت رمال شواطئ الأوزاعي وضفاف نهر البردوني في زحلة لوحته الشعرية بأسمى آيات الجمال الطبيعي [١]. كما يحفر وجوده على جزئها الغربي من وجهها الفاتن السهل الساحلي الممتد مابين البحر المتوسط وجبال لبنان الغربية في هيأة شريط مواز للبحر مزركش ، والكهوف البحرية، والشطوط الرسوبية، والمسلات البحرية نحو مسلة الروشة وقبالة رأس بيروت [٢].

أما الرواسي الهامدة على الجهة الغربية والشرقية فقد شكلت رائعة من روائع الجلال في لبنان بارتفاعها الشاهق ووعورتها الكثيرة ومنظرها الآسر. فالثلوج تغطي قممها العليا في النصف الشتوي من السنة، لذا سميت لبنان نسبة إلى اللفظ السامي (لبن) ومعناها البياض أي بياض اللبن [٣].

وقد منحت المسارات المائية الحياة لقلب جبال لبنان الغربية مكونة أنهاراً وأودية عميقة ذات أخاديد سامقة منها : وادي قاديشا الذي احتفظ بروعته وجلاله طيلة الأزمنة الجيولوجية، يبدأ عند سفح غابة الأرز الشهيرة منتهياً بالبحر قرب طرابلس [٣]. كما تتخلل هذه السلسلة انسيابية الأزرق المائي حيث نهر إبراهيم النابع من سفح جبل عالٍ

---

* البيبلوس:إحدى المدن اللبنانية التي تتميز بكثرة نواديها ومتنزهاتها المطلة على البحر الأبيض المتوسط.

** جعيتا: إحدى المدن اللبنانية التي تحوي المقاهي المنتشرة على السفوح المتواضعة الارتفاع.وهي من المناطق السياحية في الوطن العربي.

[١] ينظر:المصدر نفسه،٧/ ٢٩٨

[٢] ينظر:جغرافية لبنان الأقليمية،د.جودة حسنين جودة،مطبعة أطلس،القاهرة،١٩٨٥م،د.ط،٣٧-٣٩

[٣] ينظر:المصدر نفسه،٤٣

يشبه مدرجات الملاعب[1]. حقاً إنها أيقونة نحتتها يد الجيولوجيا لتقبع عين الرائي بجمال نُدُر تكراره في أرض الوطن العربي . وما من شيء تبغيه القريحة الفنانة إلا وحطت بمرادها على أرض الأرز التي تفت سطوحها الصخرية نداوة رقصات المياه الجارية من الأنهار، وتعقد ضفائرها أشجار الثمر المبثوثة على ثوبها الترابي القشيب . وإذ نصل سهل البقاع فستمكث الروح غبطة بما رأت من تقنية الطبيعة الجميلة المتفشية بأرجاء السهل، كأنه حجاب ساتر بين جبال الغرب والشرق اللبناني، يشق تربته نهران أحدهما نهر العاصي الذي يتجه إلى سهول سورية ليصبح رافداً يسد عطشها، والآخر نهر الليطاني[2]. وبهذا تكون أرض لبنان تظاهرة الأزرق المائي على اليابسة وثورة أشجار الفواكه والحمضيات على البلاقع، يروي ظمأ معظم قطاعاتها وبقاعها نهر الكبير الجنوبي، ثاني أطول أنهارها بعد الليطاني، ويمتص غضبة سغبها نبع نهر البارد، ويخطّ سر جلالها نهر قاديشا بمياهه الوفيرة ووعورته، ثم نهر إبراهيم الذي يروف بردتها بخطوط متعرجة شبيهة بالملعب المدرج فضلاً عن منابع المياه المنسرحة من نهر بيروت ونهر الكلب ونهر الدامور[3].

وإن تفقدت رمز لبنان وشارة رايتها شجرة الأرز فستجدها ثابتة الأصل على جبل لبنان مرتفعة هامتها في أعالي منطقة بشرى تغالب الزمن فوق سفوح جبل الباروك، علاوة على منطقتي أعالي المكمل وخانق قاديشيا حيث غابة أرز بشري[4] . كما تفرش أشجار الصنوبر ربوع لبنان بسيقانها الطويلة وخضرتها الدائمة، المنتهية بتيجان ذات أغصان وأوراق إبرية تنمو على السفوح والمنحدرات وحوض نهر بيروت وأعالي الدامور[5]. وتتوزع مخروطيات الشربين على المناطق المناطق الجبلية نحو منطقة أهدن

---

[1] ينظر:المصدر نفسه،٤٣

[2] ينظر:المصدر نفسه،٤٥

[3] ينظر:المصدر نفسه،٨٣-٨٥-٨٦

[4] ينظر:جغرافية لبنان الأقليمية،د.جودة حسنين جودة،١٠٤-١٠٦

[5] ينظر:المصدر نفسه،١٠٢

ومارسركيس [1]. وقد إنبثت شجيرات الآس والرمان في النطاق الساحلي للبحر المتوسط من الجهة الغربية الجبلية، مثلما نفضت أوراقها أشجار البلوط والقسطل والجوز والمشمش والخوخ والسفرجل والكمثرى [2].

لبنان بقعة حباها الله (عزوجل) بجمال طبيعي متنوع، فالطفها مناخاً معتدلاً في الجبال صيفاً وأعدله دفأً في السواحل شتاءً وأسبغ عليها جواً صافياً ينم رقةً ونسيماً إذا ما لامس شغاف شاعر ذاب فيه ،وشمسها التي تشرق من وراء القمم فتلفها بالضياء، وهي تغرب كتاج متوهج يختبئ وراء أفق البحر المتوسط . وتمايل نزارطرباً لهوائها من أعالي الشواهق وتفجرت شاعريته مع مياهها العذبة الباردة المتدفقة من قلب الجبل . وهناك مصيف عين صوفر القريب من بيروت ومصيف بحمدون وشاطىء عين المريسة الذي حُفِر جماله في قلب نزار حتى أسقطه على صخوره أحرفاً شعرية ، ثم مصيف برمانا وحمانا وبشرى وميروبا وزحلة بركة الشعراء وجذوة الجمال التي لاتخمد في ذات قباني حيث غمس أنامله الشعرية بمائها المثلج مذ كان طفلاً ، وأصابت أهدابه رخامها المليس ، كما صغت أذنه لهمس نافورتها المغنية[3]. وارتشفت قصيدة نزار من العناقيد الحمراء والسوداء المشرقة بالضوء والسكر مادة الصور الشعرية إذ طلاها بفضة خاطفة البصر في وعاء مخيلته، فغدت تعبر عن مسباره الجمالي واستكشافاته الأستيطيقية .

٣. مصر :

كانت القاهرة أول بعثة دبلوماسية لنزار، توكَفت لغته وصقلت احاسيسه وحررته من غبار الصحراء المتراكم فوق جلده كما يقر[4] . ولاريب أن نهر النيل - ثاني أطول أنهار العالم بعد نهر الكونغو- تولى مهمة صقل إحساسه الشعري و أسهم في رسم

---

[1] ينظر:المصدر نفسه،١٠٤

[2] ينظر:المصدر نفسه،١٠٥

[3] ينظر:الأعمال النثرية الكاملة،كلمات مكتوبة بحبر العناقيد،٧/ ١٨٠

[4] ينظر:المصدر نفسه،٧/ ٢٧٦

لوحته الجمالية . وامتاز مجرى النيل بوجود الجنادل والشلالات وأشرطة الخضرة مما وهب شمال القاهرة سحراً تكتنفه نفخة هاروت واختيال سحرة فرعون في مناظر دمياط* ورشيد** اللذين يصبان في البحر المتوسط [١] . أما نهر النيل فقد أهدى سنبلات القمح تمايلها على حقول جنوبي الدلتا، وتهاديها بانتصاب فوق تربة الشرقية والبحيرة [٢]، فكيف لا يهدي نزار نفحات جماله وطالما تأمل على شواطئه وأفترش الهوى على لمعان مياهه وسقطت عينه على أشجار الفاكهة من الموالح (الحمضيات) بأنواعها وألوانها في أرض آمون دلتا النيل كما سُميت قديماً [٣]. ويظن أن نزار متولّع بنطاق الصحراء الكبرى وإن لم يتولّع فقد هام في كثبانها الرملية [٤] .

امتدادات صحراوية وأقواس من الكثيب الرملي الأصفر وواحات منخفضة بمصر ثالثة الأثافي التي إرتكزت عليها ذكرى أطلال قباني على أرض العرب بعد سورية ولبنان.

انسكبت مؤشرات الجمال الطبيعي على الإسكندرية - ثاني أكبر المدن المصرية - بوحي

إطلالتها على البحر الأبيض المتوسط وهي عبارة عن شريط ساحلي يتألف من شواطئ عدّة : المنتزه، شاطئ المعمورة، ميامي، الفردوس، سيدي بشر، سيدي جابر وغيرها [٥] .ولا تعد عيناك تفارق الإسكندرية حتى تحطّ بُدن الركاب على مدينة طابا وهي الشريط الساحلي الأكثر جمالاً على مستوى شبه الجزيرة، حيث تبرز الخلجان

---

* دمياط: مدينة مصرية اشتهرت بأراضيها الزراعية الممتدة على طول الشريط الموازي لنهر النيل شرقاً .

** الرشيد: مدينة مصرية عُرفت بخصوبة أرضها الممتدة على طول الشريط الموازي لنهر النيل غرباً .

[١] ينظر:جغرافية الوطن العربي،د.خطاب العاني،١٤٨-١٤٩

[٢] ينظر:المصدر نفسه،٢٤٥

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ٣١٣

[٤] ينظر: المصدر نفسه، ٥٦

[٥] ينظر: جغرافية العالم العربي، د.محمد الزوكة، ١٢٨

والبحيرات والمضايق، وحسبك الغردقة التي أنشئت في أوائل القرن العشرين ذلك المنتجع السياحي والمركز البحري التي ضمت مياهه الدافئة أنواعاً نادرة من الأسماك والشعاب المرجانية، أما شرم الشيخ فتسوده الحدائق المرجانية والشواطئ الذهبية الرملية[1] . ومشهد نهر النيل في أسوان ساحر إلى أقصى درجة التدفق الجمالي خلال الصخور والجزر الرمادية المستديرة المغطاة ببساتين النخيل والنباتات الاستوائية[2]. وشاءت الشمس أن تطعم نزار جمال مشرقها في بقعة جبل موسى جنوب سيناء[3].

٤. إنكلترا :

كان إدراك قباني للطبيعة في البلدان الأوربية التي جاب آفاقها السهم النافذ . إذ فتحت أمام ناظريه عالماً آخر من الوعي والرؤى الجمالية . فاطلع على أبعاد هذه البيئة بخصائصها وما تنعم به من نباتات وحيوانات وبحار وسهول وجبال، عرف كيفية تطويعها لتشكيله الشعري ولغته الفنية .

في لندن انسكبت السماوات الرمادية على أوراق نزار ودفاتره وهنالك توارت شموس الشرق خلف حجب الضباب اللندني الكثيف . ومنحته براري مقاطعة (كنت) المكشوفة الدائمة الخضرة الحرية، مثلما روت أعشابه العطشى شواطئ بورنموث، وبرايتون والمراكب المبحرة بين كاليه ودوفر[4]...

لم تكد تنعزل عن إنكلترا قصيدة نزار وروحه معاً حتى بعد استقالته من عمله الدبلوماسي سنة ١٩٦٦م . عاد إليها في نهاية مطافه بالحياة متجهاً نحو بحر الشمال بحثاً عن العشب والكلأ في هايدبارك الغنّاءة، وحدائق ريتشموند بارك، وهولاند بارك، وأناخ بخيمته الشعرية على ضفاف نهر التايمز كما ربط ناقته في ساحة ترافلغر سكوير[5].

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ١٢٨

[2] ينظر: المصدر نفسه، ١٢٩

[3] ينظر: المصدر نفسه، ١٢٩

[4] ينظر: الأعمال النثرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٧/ ٢٨٧-٢٨٨

[5] ينظر: الأعمال النثرية الكاملة، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ٨/ ٥٨٩-٥٩٠

انفلتت لحظات الصحة والنشاط للذات النزارية المتفننة بعدما عانت من شظف الخيال وعسر الشعرية محلقة في أجواء إنكلترا فإذا ما اتجه إلى جنوبها سافرت به لندن إلى عالم ضبابي لا يرجو بعده رجعة، وإذا ما صعد إلى شمالها الغربي شدّه خليج ليفربول إلى ممراته الضيّقة شداً لا ينفك عنه إلا بصور أخاذة، وما برح خيال نزار يفرّ إلى جبال كامبريان حيث ترقد ويلز أرض الريف وتربة الأدغال، أما سوانزي فقد سرقت مخيلة نزار مثلما سرقت من قبله خيال ورد زورث الشاعر الإنكليزي، وكذلك بقعة بارتسمورث الخضراء، ثم نهر التايمز الذي تغفو لندن وتصحو على جمال شواطئه[١]. واستطاع نزار أن يشيّد من رمل سواحل بحر الشمال سماء قصيدته المقروءة[٢] .

لم يبق شاعر لم يتغن بها، كما لن يبخل عليها فنان ورسّام، إنها منطقة الليك ديستريكت أو ما يطلق عليها منطقة البحيرات الغنية بمناظرها الطبيعية المذهلة، وهي أهم ثاني المدن السياحية في إنكلترا، تحتوي على أنواعٍ من الصخور البركانية والصخور الأردوازية[٣] وغيرها . وتقع في مقاطعة كمبريا شمال غرب إنكلترا وأعلى جبل فيها هو سكافل بايك، وتمثل اليوم شاهداً على قوة جبروت الطبيعة والأنهار الجليدية التي شقّت طريقها إليها، كما تعرف بكثرة الوديان التي تحولت لاحقاً إلى برك مياه، ولعل أسم منطقة البحيرات أشتق منها وحالياً تنتشر فيها أشجار السنديان والصنوبر وتكتظ بالسهول والمراعي والبحيرات[٤].

---

[١] ينظر: الأطلس المتوسط، خريطة لندن، إصدار مركز دراسات، علم الخرائط، كلية التربية، جامعة الموصل ١٩٨٧م، ٣٦

[٢] ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/ ٥٨٥

[٣] ينظر: جريدة الشرق الأوسط، منطقة البحيرات مرآة للطبيعة الحالمة، كمال قدورة، العدد ١٠٨٧٩، سنة ٢٠٠٨م

[٤] ينظر:جريدة الشرق الأوسط،منطقة البحيرات،كمال قدورة،العدد١٠٨٧٩،سنة ٢٠٠٨م

٥. أسبانيا :

الساحل الذي حمل طارق بن زياد نفسه إليه في القرن السابع الهجري، والإرث الذي حملت منه دفاتر نزار قطعة من سماواتها، وحرائق من عيون نسائها، ومدامع من عيون نيرانها، وأساطير من بطولة ثيرانها، وأشجاراً من زيتونها المستقر على ضفاف نهر الوادي الكبير[١].

تطل واجهتها الجنوبية الشرقية على البحر الأبيض المتوسط، وواجهتها الغربية على المحيط الأطلسي، تضافرت على نحت قسمات وجهها الفاتن راسيات القمم الجبلية وروافد الجاريات الضاربة في الزرقة وزخارف السهول الموشاة بالأخضر المحال سواداً، إنها جبال البرانس الفاصلة بينها وبين فرنسا وجبال كانتبريان من رأسها وعند الجنوب قمم سيرانيفادا[٢] . فأنى اتجه قباني برق له الجليل، وحيثما طاف صُعِق بالرائع السامي، فطالما نهلت مخيلات الشعراء من عذب نهر الوادي الكبير أمثال رافائيل ألبرتي، وأنطونيو ماتشادو، وغوستافو ألونسوبيكر[٣]... وراحوا يسكرون بخمر ضفافه حيث سهل الأندلس الخضيل، وتسهدوا الأيام قبل الليالي على شرفات نهر إيبرو الذي يصب في البحر المتوسط حيث سهل إيبرو، وحملوا على أكفهم انكسارات أشعة الشمس على نهر جوكار، وحطّوا الركاب على هضبة المزيتا المرتفعة[٤] يبكون مجد الطلل وينوحون بَين الأحبة ولاسيما الشعراء العرب يتصدرهم نزار.

وما أسبانيا إلا مدريد وبرشلونة وبلباو وجيجون التي تحظى في كل لحظة بلقاء خليج بسكاي وأشبيلية حيث أجواء المناخ الدافئ وغرناطة وقرطبة، ناهيك عن باقي

---

[١] ينظر:الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢٩٠

[٢] ينظر:المصدر نفسه،٧/ ٢١٧

[٣] ينظر:المصدر نفسه،٧/ ٢٩٠

[٤] ينظر:مبادئ الجغرافية العامة،د.وفيق حسين وآخرون،٧٨

مدنها التي تعد مركزاً لأشجار النخيل والفاكهة وأشجار الفلين والزيتون والغابات ذات الأشجار المخروطية والحشائش القصيرة[١] .

ثم هناك الأقاليم الأسبانية نحو منطقة (كتالونيا) البحرية المرتفعة الموسومة بجوها البارد ومرتفعاتها وشلالاتها وأنهارها التي بزغت في قصائد قباني على هيأة صورة جمالية [٢] ، وإقليم اشتورياش الذي يجمع بين الجبال السامقة والمسطحات المائية والأنهار، وأقليم قشتالة المميز بمحطات التزلج وجمال مدنه آبلـه وليون وشمال برغش، وإقليم اكورونيا أو كورونه [٣] . إذ شاءت الصدف أن تتغلغل قصيدة نزار في بساتين الزيتون وكروم العنب في سهول قرطبة [٤].

٦. الصين :

وأخيراً رست مراكب قباني في جنوب شرقي آسيا على شواطئ نهر الصين، فعانق أشجار اليامبو، وزهرة اللوتس وتشرّب من هداياه الملفوفة بالسحر والدهشة، وانعجن بطبيعتها إلا أن زهور الشحوب داهمت دفتره الشعري المرافق له حتى صارت أوراقه صفراء من شدة الحزن والحداد [٥] لأنه لم يكتب قصيدة واحدة لمدة عامين متتاليين . هكذا أدمن نزار لعبة السفر عشرين عاماً إلى أن ازدحم شعره بجواهر الطبيعة وقلائدها. من شمس القاهرة إلى أمطار هونكونغ، إلى نافورات روما، إلى مرتفعات اسكوتلاندا، إلى شحوب لندن، إلى ثلوج موسكو، إلى كهوف الغجريات في غرناطة، إلى كريستال البحيرات، إلى مظلات رمال نيس ومونتكارلو، إلى قراميد بيوت الحمراء في لبنان هاجرت

---

(١) ينظر:المصدر نفسه،٧٩-٨١

(٢) ينظر:المصدر نفسه،٨٠،وينظر:الأعمال الشعرية الكاملة،نزار قباني،منشورات نزار قباني،بيروت،لبنان،ط ٢ ١٩٩٨م، ٢/ ٥٠٨

(٣) ينظر:مبادئ الجغرافية العامة،د.وفيق حسين وآخرون،٨١

(٤) ينظر:الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢١٧

(٥) ينظر:المصدر نفسه،٧/ ٢٩٣-٢٩٤

قصيدة قباني لتصطدم بالعالم والمدن والثقافات واللغات والخطوط والألوان لكي تكبر وتصدح بصداها اليوم[1].

المبحث الثاني : جماليات فنون العصر

فن العمارة

علمنا سابقاً أن الفن عطاء إنساني مرتبط بفاعلية راقية، تتطلب هذه الفاعلية وعياً وثقافة وإرادة لا تتوافر إلا في الإنسان الذي فهم الفن قديماً وقدّمه إلى البشرية في الحاضر ونقله إلى الأجيال المتقادمة في المستقبل، ليصوغ وجهة نظره الفردية إلى العالم ويكمل إحساسه الجمالي ويعمق عاطفته[2]. وما من شك أنه يرسّخ تصورات هرمية لتكوين الذوق الفني، أي تنمية القدرة على استيعاب الجمال في الحياة والفنون استيعاباً صحيحاً، ويقوّمه التقويم الذي يستأهله. لذا لم تنفصم عُرى التجربة النزارية التي يصدق بعضهم بأنها ترجع إلى عبقرية أو أحلام فردية أو اتجاهات عقلية عن المحل الأول بيئته التي شهدت تحولات وحيثيات ومناخاً وتركيبة عقلية موحدة خلقت من نتاجه الأستطيقي مواصفات بيئوية سورية عبر علاقة جدلية متعاكسة تبادلية بين الفنان وما يسود وسطه البيئي . وأهم ما اتسع في المدة المتتالية من نهاية القرن التاسع عشر حتى الربع الأول من القرن العشرين الاهتمام بالتجربة الجمالية للفنون جميعاً[3] بوصفها أفقاً حديثاً ومناخاً جديد لروح العصر الفنية .

الجمال بمعناه البسيط يعني محبة كل مايوجد في الفنون مما يستهوي ويجذب الإنسان وكل ما يحيط به من العالم، فقد يتحدث المرء عن جمال زهرة وقد يصاب بجمال القداسة،

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٨٠

[2] ينظر: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، جماعة من الأساتذة السّوفيات، ١/ ٢٩٨

[3] ينظر: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدرونو أنموذجا، رمضان بسطاويسي محمد، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م ، ١٧

وقد يولع بمقطوعة نثرية وقد ينصدع بجمال نظرية هندسية[1]. ويفسر هذا التجاذب في مجال العمارة. فليس العمارة مجرد أفكار أولى أو درجات دنيا ((وإنما ذلك التجاذب المدهش بين الثبات والجاذبية كنموذج وشكل لآلاف الخواص والمشاعر . هي تتولى بيان ثبات الأشياء واستمراريتها وتماسكها وديمومتها، وبيان كيفية الإفادة من قوى الطبيعة لصالح الجمال وسعادة البشر وتحقيق الحاجات الإنسانية)) [2] لأنها فن نفعي وتشكيل وظيفي تؤدي غايات إنسانية وأغراض حياتية بوساطة وسائل مادية ومكانية، ترتبط بحياة المجتمع وزمانه، لذا تعكس من خلال منشآتها مستويات التقدم الحضاري ودرجات الرقي الاجتماعية والاقتصادية والزمانية علاوة على خضوعها لعوامل الطبيعة والمناخ ومن ثم فإن نوعية الأبنية وطرزها وتخطيطات المدن تحدد التراث المعماري للأمة وتحدد موقعها القومي والحضاري بين الأمم[3]. من هنا يمكننا أن نعزو نتاجات الفن المعماري السوري إلى فصيلة الفن الإسلامي الذي انفرد بخصائص وانتظم بعناصر تغايرت مع سائر المنشآت المعمارية في العالم . فالخط والمساحة واللون والظل والنور وملامس السطوح والحيّز اتبعت نظاماً إيقاعياً منحها صفة من صفات الجمال والروعة . فاستعان الفن الغربي بعلامات العمارة العربية الإسلامية في ((تنوع الأساليب التقنية كالفسيفساء والرخام الذي غطى واجهات الأبنية التي حفلت أيضاً، عوضاً عن التحف، بمخرمات من الجص أو الحجر ذات زخارف مبتكرة)) [4]. ثم انطوى استعمال الفنان المعماري العربي للألوان على وظيفة جمالية تستند إلى الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة إلى جانب استعماله للألوان الحارة الحمراء والصفراء، نلمح أثر ذلك في المنمنمات والتحف الزجاجية، والقاشاني الذي زينت به أروقة المساجد الدمشقية وباحات القصور وقبابها

---

[1] ينظر:موسوعة المصطلح النقدي،الجمالية،ر.ف.جونسون،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،دار الحرية،بغداد،١٩٧٨م،د.ط،٨

[2] النظريات الجمالية كانت،هيغل،شوبنهاور، إ.نوكس،عربه وقدّم له د.محمد شفيق شيّا،منشورات بحسون الثقافية،بيروت،ط١، ١٩٨٥م،١٦٦

[3] ينظر: مبادئ في الفن والعمارة،شيرين إحسان شيرزاد،الدار العربية،بغداد،١٩٨٥م،د.ط،١٧-١٨

[4] جماليات الفن العربي،د.عفيف بهنسي،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،١٩٨٩م،٥٠

والبيوت الشامية القديمة . مثلما أضفى التوزيع الضوئي للعمارة الإسلامية السورية نبرة جمالية خالصة عرفت بنبرة الظل والنور حيث النور الساقط على التكوينات الزخرفية المخرمة والظلال المنبعث عنها، يوزع في أرجاء الكتلة ليملأ الفراغ [1]. إذ يُشهد للفن الإسلامي بمزية ((ملء الفراغات وتركيب الأشكال والأجزاء في تكامل فني وتناسق أخاذ مستغلاً كل الوسائل الزخرفية ومعتمداً على العناصر النباتية والهندسية والخطية والحيوانية، للوصول إلى درجة عالية من التآلف العذب بين هذه العناصر المختلفة)) [2].

تبدأ رحلة العمارة العربية في مسير جمالي من البيت الدمشقي القديم الذي اكتنف نزار بين زواياه، وهو عبارة عن ((زخرفة حجرية (المشقف) والجصية (الأبلق) والزخرفة الخشبية (العجمي) وعناصرها الهندسية التي تصدر عن شكل هندسي أساسي مثلث أو مربع أو مسدس ومثمن لكي تنطلق متشعبة بحركة نابذة جاذبة)) [3]، ولندقق النظر أيضاً ((في الخطوط الأفقية والشاقولية المحيطة بالصحن والتي تشكلها حدود الطبقات والنوافذ، والى الأبواب والأقواس والزخارف الحجرية والخشبية، هذه العناصر الزخرفية التي تحقق جمال العالم الداخلي في المسكن)) [4] الدمشقي الذي ضم نزار ردحاً من طفولته وصباه .

وليس خافياً على احد ان أرض سورية أرض تراث وحضارة واصلة من أعماق التاريخ الإسلامي والأموي والعباسي والمملوكي . مازالت التلال الأثرية والمواقع التاريخية واضحة المعالم تواكب نهضة العمران الحديثة منها مدينة بصرى وتدمر [5]. ثم القصور والمنازل والمساجد والمحاريب التي تكشف عن روعة الأداء المعماري وعظمة

---

[1] ينظر: الفن الإسلامي أصوله، فلسفته،مدارسه،أبو صالح الألفي،دار المعارف،لبنان،ط٢،د.ت،١٠٦

[2] التذوق وتاريخ الفن،محمود النبوي الشال،مكتبة الضحى،الكويت،د.ط،د.ت،٢٥١

[3] الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،٦٥

[4] المصدر نفسه،٦٤

[5] ينظر: الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،٩٤-٩٥

الزخارف سواء من المنحوتات الجصية أو الحجرية منها : قصر المشتى الأموي، وقصر الطوبة، وقصر معاوية الخضراء[1]... وغيرها .

وقد سجلت المساجد العنوان الأول في العمارة العربية السورية منها : الجامع الأموي الكبير في دمشق الذي ارتفعت مآذنه وقبابه بالقرب من مسكن نزار[2]. فتميز الجامع بـ ((التماثل والتبادل والتناظر والترديد الجمالي الحكيم الذي لا يخضع لجوهر التكرار المطلق أو المشابهة الآلية)) [3] مما ساعدت هذه المبادئ على بث قسمات الجمال في مداخل الجامع ومخارجه . أما فسيفساء الجامع الكبيرفقد غطت جميع السقوف والجدران والأروقة وبطون الأقواس والدهاليز، فبدا اللون الذهبي على الخلفيات والفضاء مما أعطى اللوحة المعمارية طابعاً جمالياً ثم التظليل الذي تقلّبت درجاته إلى خطوط من الألوان المتتابعة [4] . وكذلك المآذن التي تتجلى فيها روح التسامي والرشاقة، تشدّ المسلم معها في روحية وزهد، وتمتاز سطوحها بنقوش زخرفية محفورة أو ملونة أو مكسوة بالقيشاني الخزفي، وكذلك الكتابات المستمدة من آيات الذكر الحكيم وتتضمن عادةً هذه المآذن تقسيمات هندسية طريفة متعددة التصميم وكذلك الأعمدة والقباب [5]. ومازالت دمشق حتى يومنا هذا حافلة بروائع العمارة إذ ترك الأيوبيون لها قلعتهم العظيمة البارزة بقوتها وفخامتها وأبراجها المربعة الشكل والمرتفعة في ثلاث طوابق بنيت من الحجر الأبيض، ثم قلعة حلب المزينة واجهاتها بزخارف حجرية وكتابات جميلة فيها المرامر والنوافذ الصغيرة والكبيرة[6]، الواقعة موازية لأكبر وأشهر سوق في المدينة هي سوق الحميدية التي تلتف حول مدرسة قباني كالأساور الذهبية ، وسوق البروزية،

---

[1] ينظر: المصدر نفسه،١٤٤

[2] ينظر: الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢٢٢

[3] التذوق وتاريخ الفن،محمود الشال،٢٦٢

[4] ينظر: الفن الأسلامي،د.عفيف بهنسي،دار طلاس،دمشق،ط١، ١٩٨٦م،٣٢٧

[5] ينظر: التذوق وتاريخ الفن،محمود الشال،٢٦٤

[6] ينظر: الفن الإسلامي،د.عفيف بهنسي،٢٨٣-٢٨٥

وسوق مدحت باشا ، وسوق الصاغة ، وسوق الحرير، وسوق الخياطين[١]، كما تركوا المدرسة العادلية (مقر مجمع اللغة العربية اليوم) تحتفظ بروعة معمارها ورصانة بنائها وبوابتها المؤلفة من حنّية عالية يعلوها عقد في وسط دلاية حجرية[٢]. والمدرسة العزيزية حيث دفن صلاح الدين الأيوبي، والمدرسة الصاحبية في الصالحية بدمشق المعروفة بقبتها المحززة، والمدرسة الظاهرية مدفن الظاهر بيبرس ذات باب مزيّن بالمقرنصات* وأسقف مكسوة بالفسيفساء وجدران مغطاة بالرخام[٣].

ولقد ترك المماليك بدمشق جامع العجمي والقلعي وهشام وتنكز، والمدرسة الرشيدية والصابونية والسبائية والجقمقية (مقر متحف الخط العربي) والمرادية والجواهرية والخضيرية والمعلق[٤]. وكثيرة هي لمسات العثمانيين في دمشق القديمة نحو الخانات والجوامع التي تزدهي بكسوتها القيشانية الملونة منها : جامع السنانية والخانات (الفنادق)، خان أسعد باشا وخان الحرير، وخان الجمارك، وقصر العظم[٥]. وتشتهر دمشق بكثرة المدافن والأضرحة والمزارات التي خلعت ظلال جمالها على أثر نزار[٦] فتنوعت بهندسة التصميم الزخرفي مثل : قبر السيدة زينب بنت الإمام علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، وبلال الحبشي وعبد الملك بن مروان ومعاوية بن أبي سفيان، وابن عسكر، وابن عربي،

---

[١] ينظر: الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/٢٢٣

[٢] ينظر: الفن الإسلامي،د.عفيف بهنسي،٢٩١

* المقرنصات: تعني الأعمدة الصاعدة.وهي كلمة يونانية تطلق في فن العمارة على نوع من الزخارف يقلّد بها الحجر الطبيعي.وأكثر ما تستعمل في واجهات المساجد والسقوف والقصور.ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة،كريستو آرنولد بريجز،ترجمة د.زكي محمد حسن،دار الكتاب العربي،سورية،ط١، ١٩٨٤م،١٤٦

[٣] ينظر:الفن الأسلامي،د.عفيف بهنسي،٢٩١

[٤] ينظر: الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،٤٦

[٥] ينظر: المصدر نفسه،٤٧

[٦] ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٧٢٣

والفارابي، وابن قتيبة، وابن تيمية [١]. وقد أخضعت تلك المظاهر المعمارية المدينة لمسحة تراثية جمالية يؤمها المرء طلباً للتمتع بمشهدها الأنيق وصورها المنقوشة . فالتفت إليها نزار ناشداً ملكاً مضاعاً ومجداً عربياً ورثه من الأجداد وخلّفه في قصائده التي اتسعت لإبداعه.

كما عُرفت مدينة دمشق بشوارعها الملتوية وأزقتها المحفوفة بالبروزات والأكشاك والحارات والبيوت ذات الفناء والصحن الداخليين ؛ والأسواق ذات الممرات المتعرجة والمظللة، المشبكة من الأعلى مما نحا بالمدينة الشرقية القديمة منحًى جمالياً فريداً من نوعه وبالأخص تلك الطرقات الضيقة المتعرجة المنسجمة وراحة الإنسان الذي يحسب نفسه في نزهة وهو يمشي المسافات التي لا تكشف عن طول مداها فلا يملّها لتعرجها[٢]. فوجدت أشكالاً معمارية جميلة في المدينة السورية تبددت فيها قيم تصميمية ومقاييس فنية موجبة للدهشة وباعثة على الجمال.

وفي مصر التي قضى نزار فيها مدة تقارب أربع سنوات أو ما تتجاوزها حين أدائه للمسؤولية المنوطة به. فلم يمر ذلك الشوط من حياته دونما أثر يختم رحيق مملكته الشعرية فلا بد أنه اطلع على آبدة الفن المصري القديم ((شموخ الأهرامات وسحر المقابر وضخامة المعابد وعنفوان الأعمدة وكأنها تزري في انتصابها واستقرارها وجلالها بكل ما يتصل بالضعف والتراخي والانكماش وتشير من قريب إلى كل ما يوحي بالعظمة)) [٣].

يوم نزل قباني في مدينة الآثار في الأقصر تمثل له خيلاء الفراعنة جمعاء على أكمل ما يتخيل خيال مبدع . فليس ثمة شعب بين الغابرين والمحدثين قد وصل بفن العمارة ما وصله المصريون القدماء من جلال لا يشاكله جلال وابتكار فني لا يدانيه ابتكار وتطبيق رياضي زاحفٍ إلى النظريات الحديثة اليوم في المتواليات الهندسية والأسطوانات والدوائر وما اتصف به الظل والنور اللذان يمتزجان في اتساق عجيب على صفحات الحجر ثم

---

[١] ينظر: الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،٤٧

[٢] ينظر: جمالية الفن العربي،د.عفيف بهنسي،١٤٣

[٣] التذوق وتاريخ الفن،محمود الشال،١٢٧

((تلك النتوءات والتجاويف والحنايا التي تعلو وتهبط بحساب دقيق فتبدو كأنها الموج قوة وانسياباً)) [١]، هذه التشكيلات البصرية حملت صفات الحياة بكل ما نبض به نزار من انفعالات . ثم أسهم كل من التصوير والنقش والنحت والكتابة في تكوين العمارة المصرية التي يفيض بها الهرم الأكبر حيث رقد أول ملوك الأسرة الرابعة الملك خوفو [٢]، الذي ما إن وصل المرء نهاية ارتفاعه إلا وشهق شهقة الجلال التي تروعه دوماً. والهرم الثاني (خفرع) - ثاني ملوك الأسرة الرابعة - المسمى (أور)، والهرم الثالث لـ (منقرع) - ثالث ملوك الأسرة الرابعة- وسماه (حر) ذو البناء الأنيق المكسو بالأحجار الثمينة والمغطى في أدناه بالجرانيت الأحمر الذي لا يزال باقياً إلى الآن [٣]. وتحتضن مصر معبد الوادي الكبير [٤] الواقع بجوار أبي الهول وقد بنيت جدرانه بالحجر الجيري الناعم من الداخل وبأحجار الجرانيت من الخارج [٥]. وتمثال أبي الهول كتلة الحجر الخالدة القائمة على طرف الصحراء، فتشرف على ما حولها وتتجه إلى الشرق لكي تكون أول من يرى الشمس في أثناء الشروق، وعلى فمه تنطبع ابتسامة غامضة تصور الخلود والثبات ومقاومة الزمن [٦].

كما تنبعث من تحت الرمال التي طمرت مصر قروناً أيقونات الفن المعماري الإسلامي المشتهرة بالمساجد والأضرحة والمدارس والمآذن الناقوسية الرشيقة والشرفات التي أخذت شكلاً بديعاً من أوراق الأشجار أو على شكل أسنان المنشار، نحو الجامع الأزهر المزيّن بالأعمدة والأقواس والأجنحة [٧]. وكذلك مسجد الحاكم بالقاهرة ذو

---

(١) الفن المصري،د.ثروت عكاشة،دار المعارف،مصر،د.ط،د.ت،١/ ٣٣٩

(٢) ينظر: تاريخ الفن المصري القديم،محّرم كمال،مكتبة مدبولي،القاهرة،ط١، ١٩٩١م،٧٨

(٣) ينظر: المصدر نفسه،٨٣

(٤) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ١٩٦-٥٧٧

(٥) ينظر: تاريخ الفن المصري القديم،محّرم كمال،٨٦

(٦) ينظر: المصدر نفسه،١٢٢

(٧) ينظر:تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة،كريستو بريجز،١٨١

الصحن الواسع والأجنحة المعترضة والأقواس المنكسرة والدعائم الأجرية [١] . وأجمل ما في الجامع الأقمر الزخرفة المنحوتة على بوابته وواجهته [٢]. وأروع العمائر الإسلامية المصرية مسجد الظاهر بيبرس الذي يظهر على واجهته حذق المهندس المسلم وبراعة الصانع المصري فخرجت من بين أيديهما قطعة فنية تغمرك بجمالها كلما تأملت بدقائقها [٣]. وجامع أحمد بن طولون ومدرسة السلطان حسن التي احتفت بكبر قالبها وحسن هندامها وضخامة شكلها وواجهتها المزخرفة بالأرابسك العربي والخط الكوفي، ولا يقل داخلها روعة عن خارجها، فلا تكاد تخطو في جوفها حتى تشاهد قبة عالية رشيقة التكوين منمقة الجوانب، وقد أضفت أرضية الفناء المرصعة بالفسيفساء من الرخام المختلف ألوانه [٤] سمة جمالية إلى المبنى . ويمكن مشاهدة القاهرة كلها بمنظر بديع من أعالي قلعة صلاح الدين فوق جبل المقطم أعلى بقعة بالقاهرة [٥] .

ومن المنشآت المعمارية التي تردد إليها نزار- كما يقرّ هو- دور الفن والمسارح الفائضة بالتنسيق الفني والتصميم الجمالي منها : مسرح الجمهورية بالقاهرة، وسيد درويش بالإسكندرية ، ومسرح العائم والأوبرا [٦]. وكذلك بناية المتحف المصري في ميدان التحرير بوسط القاهرة وهو من أعظم المتاحف المصرية في العالم، يضم عدداً كبيراً من المومياوات المصرية وكنوز الملوك الفراعنة، والمتحف الإسلامي حيث يتضمن الزجاجيات والخزفيات والمنسوجات والمشكاوات والبلور [٧].

---

(١) ينظر: المصدر نفسه،١٨١

(٢) ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة،كريستو بريجز،١٨٣

(٣) ينظر: الفن المصري الإسلامي،د.محمد عبد العزيز مرزوق،دار المعارف،مصر،١٩٥٢م،د.ط،٩٨

(٤) ينظر: المصدر نفسه،٩٠-١٠١

(٥) ينظر: المصدر نفسه،٨٤

(٦) ينظر: حديث في العمارة،د.خالد السلطاني،دار الحرية،بغداد،١٩٨٥م،د.ط،٩٠

(٧) ينظر: المصدر نفسه،٩٠

لا تقل لبنان عن شقيقتها مصر آثاراً معمارية يرجع معظمها إلى العصر الروماني والعصر الإسلامي والمملوكي، منها المعبد الروماني في بعلبك الذي يعد من عجائب الدنيا لجمال بنائه وروعة هندسته، ثم هناك فينيقيا ومدنها جبيل وصيدا، وصور، والقلاع الصليبية المنتشرة على سفوح الجبال، وقلعة سان جيل التي يعتقد أنها تعود إلى عصور قديمة ، إذ يقام فيها العديد من المهرجانات والاحتفالات سنوياً، وقصر بيت الدين الذي شيّده بشير الشهابي الأمير الكبير [1]. ومدينة طرابلس تضم المساجد والمدارس وأماكن العبادة والبنى التاريخية التي هاعت بتناسق عمائرها وعلوها وطرقاتها الواسعة الحديثة، كما ضمت في قسمها الداخلي المعروف بالمدينة الآثار القديمة المنتمية إلى العصور الإسلامية [2].

أما صيدا ثالثة المدن اللبنانية بعد بيروت وطرابلس فهي مدينة فينيقية ذات تاريخ يشهد بما تزخر به من آثار تليدة[3] . وعاصمة البقاع زحلة أرض الكنائس الكاثوليكية، ومنازلها المقامة على جنبات وادي البردوني معلّقة في السفوح يخالها الناظر متشبثة بالصخر لئلا تنزلق إلى الوادي، كما احتضنت بيروت عدداً كبيراً من المسارح في شارع كليمنصو وشارع المعرض وحيّ مار إلياس ومكتبات رأس بيروت ومسرح بيروت [4].

اختلف نزار قباني إلى مدن وعواصم غربية عالمية الشهرة انتسبت إليها بنيات معمارية طارت ملامحها شيوعاً بالإنسجام الشكلي والتناسب الإيقاعي فضلاً عن أصالتها وعمقها التاريخي وحداثة عناصر تشكيلها وبروزها اللوني وظلالها. في إنكلترا في ساحة الاعتراف يقول نزار: ((كنتُ أحسُ، في كل قاعة عرش دخلتُها، أن كل ثريات الكريستال، وكل سجّاد الغوبلان، وأواني الأوبالين، ومقاعد الريجنس، ولويس السادس

---

[1] ينظر: جغرافية لبنان الأقليمية،د.جودة حسنين جودة،٢٠٥

[2] ينظر: المصدر نفسه،١٥٢

[3] ينظر: جغرافية لبنان الأقليمية،د.جودة حسنين جودة،١٥٣

[4] ينظر: الأعمال النثرية الكاملة،٨/ ٧٦٩

عشر، وملاعق الذهب، وشمعدانات الفضة، ترحِب بي كشاعر))[١] من هنا نشأ القول إن قاعات العرش تمثلت في إنكلترا حيث تشخص الكتل المتسمة بالفخامة السائدة في العصور الملكية والفكتورية والكاتدرائيات القوطية التي ((تبهج العيون بدقة بنائها، ورشاقة خطوطها، وارتفاع قبابها ... كألسنة اللهب محاولاً الاتصال باللامتناهي))[٢] ودقة الأعمال الفنية لوحدات الطراز المستعملة في العمارة الداخلية والخارجية تحديداً واجهات المباني والمؤسسات، والزخارف والأثاث وهيأة الأسقف المائلة والمستوية المغطاة بالقباب أو القبوات فضلاً عن وحدات الإكسسوار ذات القيمة التاريخية الثمينة كالساعات والحنّيات وأواني الزهور والتماثيل ومصابيح الإضاءة والسجّاد[٣].

إن أضخم المباني المعمارية بإنكلترا تجسدت في الكنائس وكاتدرائيات القديسين ذات القباب الصاعدة نحو الفضاء والأسطح الفخمة فضلاً عن اللوحات التصويرية التي ترمز إلى الصليب وتشير إلى السيد المسيح وأمه السيدة مريم العذراء وبقية صور الملائكة تملأ أرجاء المكان وكذلك مناظر محاكمات يوم القيامة وبعض صور القديسين[٤]. تقف كاتدرائية كانتربوري، وساليسبوري، وويلز، ولاينكولن مآثر تعترف بسيادة الزخارف النباتية المتوزعة على أبدان أعمدتها وتيجانها، وكثافة الخطوط المتشابكة والقبوات الدائرية[٥] . وكاتدرائية إيلي وكاتدرائية سانت بول في لندن التي تشبه إلى حدٍ ما كاتدرائية القديس بطرس في روما، احتوت على أبراج ناقوسية وشرفات مخرمة وقباب مدببة،

---

[١] الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢٨٣

[٢] النقد الجمالي وأثره في النقد العربي،روز غريب،دار الفكر اللبناني،بيروت،ط٢، ١٩٨٣م،٧٨

[٣] ينظر: العمارة السياحية،د.عبد الله المشاري النفيسي،مراجعة وتقديم د.محمد علي عز الدين،مؤسسة الكويت للتقدم العلمي،الكويت،ط١، ١٩٨٧م،١٧٤

[٤] ينظر: نظرة على العمارة الأوربية،د.صالح لميعي مصطفى،دار النهضة العربية،بيروت،١٩٨٣م،د.ط،٤٥،وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٦٠٣

[٥] ينظر: المصدر نفسه،٩٧

وكذلك كنيسة سانت ماري لوباو بلندن[1]. ومن المباني الأثرية الجميلة في إنكلترا البوابة التاريخية القديمة الرابضة بمدينة ليشستر التي يرجع تاريخها إلى العصور القديمة، وعُدت متحفاً للمدينة يؤمها الزوار والسائحون ليتمتعوا بجمالها، وبرج تاون ومتحف درهام، ومتحف تولي الذي ربما أهدى نزار أروع وأثمن ما صنعته أنامل البشر الفنية حتى إنبرى يحاكيها في قصائده[2] . ولا يمكن تجاهل الفيلات والقصور الملكية، فلندن قبلة الملوك حيث قصر الملك إدوارد الأول وإدوارد الثاني واليوم قصر العائلة المالكة بالمملكة المتحدة، وهذه القصور عبّرت بصراحة مطلقة عن هندسة محكمة بحيث يصعب إضافة جزء وأخذ جزء منها، وكأن هذا الثقل المعماري منحوتة متزنة تصطف فيها الأعمدة التوسكانية بدلاً من الأكتاف البارزة مما يدل على تغير نغمة الإيقاع بين الأعمدة المزدوجة فضلاً عن عناصر تصميم الواجهات والممرات المحيطة بالقصور، والإضاءة وعلاقتها بالزخارف واللوحات على الحوائط والأسقف وكذلك التماثيل والقوصرات[3] .

أما التجربة الأسبانية في حياة نزار فلم تعلمه التطرف والانفعال فحسب، وإنما نال من غرناطة الحمراء عودة الكبريت التي أشعلت وهج قريحته في أسبانيا مرقد آثار الشرق العربي الإسلامي، حيث تلوّح فينيسيا كسراب مدينة أحلام أثيرية، ويستمر هذا الانطباع حتى عتبة مدخلها فتبدو أشباح الأبنية الملونة، الطافية فوق سطح مائي[4]. والأندلس التي طالعت نزار بالمسجد الجامع في قرطبة الذي كشف عن لمسة إسلامية تحسها في الزخارف كما تحسها بالمآذنتين في أشبيلية (برج الجيرالدا) المزخرفة بالبوائك الصغيرة[5]. وكذلك قصر الدوج المميز بجدرانه الضخمة المثقبة الشكل[6]. وقصر الحمراء الذي شيده بنو الأحمر في مدينة غرناطة وينطوي هذا القصر على نموذج معماري تراوح بين القدم

---

[1] ينظر: نظرة على العمارة الأوربية،د.صالح مصطفى،١٥٣

[2] ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٥٨٢

[3] ينظر: نظرة على العمارة الأوربية،د.صالح مصطفى،١٢٥-١٢٨

[4] ينظر: الإحساس بالعمارة،ستين الير سميوسن،ترجمة د.رياض تبوني،بغداد،د.مط،د.ط،د.ت،٨٥

[5] ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة،كريستو بريجز،١٤١

[6] ينظر: الإحساس بالعمارة،ستين سميوسن،٨٦

وحداثة التصميم الهندسي ففي قسم منه مثّل عناصر الفن المعماري الإسلامي، وفي قسمه الثاني جسّد عناصر جديدة اندغمت مع تطور العمارة المدنية [١]. ضم أبنية عالمية الصيت مثل : حوش السباع وحوش الريحان وقاعة السفراء وقاعة بني سراج وقاعة الحكم وأبهى ما في قاعات القصر الأعمدة الرخامية والنقوش الجصية والكتابات العربية البديعة نحو (لا غالب إلا الله)[٢]. وعلى مرتفع مجاور لقصر الحمراء تقوم جنة العريف وهي من منشآت ملوك بني النصر، تحتوي على أجنحة عرضانية، محاطة بحدائق جميلة ترويها قنوات مائية وفيرة[٣]. ومدينة الزهراء البالغة الجمال بأبوابها العظيمة وأقواسها الحدوية، نصف الدائرية أو المنكسرة وأفاريزها المقوسة وأطرها المكتوبة وحنياتها وقبابها المزخرفة [٤].

ومن أشد المباني جمالاً كنيسة دي لالوث بمدينة طليطلة الممتازة بأبراشياتها وأبراجها الشبيهة بمآذن المساجد وأفاريزها المطلية باللون الأحمر وبواطن عقودها التي تشبه القبوات[٥].

وفي صقلية كنيسة الكابلابالاتينا وكنيسة المرتورانا المحتوية على فسيفساء متعددة الألوان[٦].

وكنيسة السيكرادافاميليا قبلة العالم الأوربي كافة، التي تستأثر بهيئتها الخارجية وتعدد أشكالها الهندسية وأبراجها التي تعلوها باقات من الورد المنحوت وواجهاتها الأربع وصالاتها المرتفعة والممتدة إلى الداخل[٧].

---

[١] ينظر: الفن الإسلامي،د.عفيف بهنسي،٣٠٢،وينظر: الأعمال السياسية الكاملة،٣/ ٥٦٩

[٢] ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة،كريستو بريجز،١٤٧

[٣] ينظر: الفن الإسلامي،د.عفيف بهنسي،٣٠٢

[٤] ينظر: المصدر نفسه،٣٠٧

[٥] ينظر: الفن الإسلامي في أسبانيا،مانويل جوميث مورينو،ترجمة د.لطفي عبد البديع،د.السيد محمود عبد العزيز،راجعه د.جمال محمد محرز،الهيئة المصرية العامة،١٩٧٧م،د.ط،٢٣٧

[٦] ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة،كريستو بريجز،١٤١

[٧] ينظر: نظرة على العمارة الأوربية،د.صالح مصطفى،١٤٨

وثمة مقصورات كنيسية عُرفت في نطاق العمارة الأسبانية بطليطلة منها : مقصورة نويسترا سنيورة دي بيلين في دَيْر سانتا فيه ، والأخرى تقع في أبراشية سان لورنثو، ومقصورة بيلين[1].

الفنون الأدبية

منظومة من الأنماط الفنية لكل نمط فيها أسلوبه وطريقته ومادته في التعبير الجمالي وعناصره في التأثير الانفعالي الملامس للمتلقين عبر بث الإرساليات سواء أكانت رسالة مسرحية أم روائية أم مقالية، أم شعرية منفردة بعالمها الجمالي الجانح إلى اختزال مقاييس الفنون التشكيلية وتمركزه بالصدارة عليها[2]. فأدخل نزار ضمن حدود تأثره بالفنون العصرية موسيقية التعبير الشعري والتواتر الشعوري والإيقاع الجمالي عبر الكلمة المكتوبة أو المقروءة التي صاغها شعراء عرب وأجانب. تناص مع إحساسهم وشغفهم بالجمال وهيامهم وإخلاصهم للغة العليا وتوارد خواطرهم الفنية مع خواطره، وتزلزل بفعل أصدائهم الفكرية، أمثال الشاعر المصري المنتمي إلى مدرسة أبولو إبراهيم ناجي، وأحمد رامي ، وكامل الشناوي، ومن لبنان الشعراء الأوائل الذين قرأ لهم بانبهار ووجد في حروفهم الرائحة الطازجة أمثال بشارة الخوري،

وصلاح لبكي، وسعيد عقل، وإلياس أبي شبكة، ويوسف غصوب، وميشال طراد[3]. وعلى صعيد السماوات الأوربية فقد عاش أجمل انفعالاته مع أزهار الشر مسحوراً ببودلير فرنسا، ووردزورث إنكلترا، وغنى في الليل أشعار رافيل ألبرتي وأنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خيمينس، وغوستافو ألونسو بيكر من أسبانيا[4]. ووجد نفسه مأخوذاً بروعة شعراء التروبادور ومنتمياً لزمرة شعراء الغجر(الجيتان) الذين يحملون عرباتهم وقيثاراتهم ويخيمون في الأرض التي يجدون فيها الحب والشعر

[1] ينظر: الفن الإسلامي في أسبانيا،مانويل مورينو،٢٤٦

[2] ينظر: التمهيد،فن الشعر والجمال،١٧-١٨

[3] ينظر: الأعمال النثرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٧/ ٢٩٨-٢٩٩

[4] ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٩٠

والحرية[١] واستشعر العناصر الجمالية في العرض المسرحي والنص الأدبي عند توفيق الحكيم ومسرحية الأمريكي صامويل بيكيت ((إنتظارغودو)) وفي المد الروائي تقلّب بدم لوركا[٢]. وفي فن المقالة احتذى أبجدية عبد القادر المازني وأنورالمعداوي[٣] معترفاً بموضوعات الوعي الاجتماعي والسياسي والفني والأيدلوجي .

الفنون التشكيلية

فن النحت

من أقدم الفنون التي عرفتها الحضارة العربية قبل الحضارات واهتمت به اهتماماً ملحوظاً[٤]. إذ لا يسع هذا الفن إلا تسجيل لقطة واحدة، تصور مرحلة واحدة من مراحل المشهد المتطور، المتغير، على وفق أنظمة هندسية تعرف بالخطوط المستمرة والمساحات المختارة والسطوح والزوايا[٥]. حتى تنتهي المنحوتة إلى تقارب شديد بين الصورة والفكرة أو الشكل والمضمون إلى حد ما.

فظهرت التماثيل النحتية دفعة واحدة من دفعات الاتجاهات الحديثة في الفن على يدي النحّات السوري فتحي قباوة وسعد مخلوف، وغياث الأخرس، الذين قدموا منحوتات ما زالت تختزنها المتاحف السورية إلى هذه اللحظة[٦]. لذلك اهتزت أحلام قصيدة قباني على جبهة أزميل النحت فراح يهدهد تلك الأحلام[٧].

فن الرسم

---

[١] ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٨٢-٢٨٣

[٢] ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٩٠

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٨٦

[٤] ينظر: التذوق وتاريخ الفن، محمود الشال، ٢٦٥

[٥] ينظر: المصدر نفسه، ١٣٢

[٦] ينظر: الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،٢٠٨

[٧] ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ١٥١

فن يتعامل مع الموضوع أو الفكرة معاملة تستند إلى الخطوط المجردة والألوان والأضواء

والظلال والمساحة والعمق، والسطح والزوايا المختلفة . معنى هذا أن قدرة الفنان الرسام على تحويل المعنى أو الشعور إلى صورة بصرية تتراءى للعيان، ويتنامى الإحساس الجمالي بها كلما طالت المساحة الزمنية التي يقضيها الناظر أمام اللوحة[1]. وقد نهلت اللوحة الزيتية السورية كثيراً من المفاهيم والتقنيات الغربية الحديثة، وهي نتيجة طبيعية للمؤثرات الأوربية الطاغية على الفنون العربية، ومدارسها الواقعية التي تعنى بالحقيقة دون تزييف أو تكلف يمثلها غالب سالم ووهبي المريدي وعبد الحميد قمري[2]. وأخذت ملامح الرومانسية بالظهور في أعمال ألفريد نجاش، ورولان خوري التي زخرت بالأشكال الإنسانية والطبيعة المكسوة بالألوان الدافئة والأجواء الشاعرية الحالمة[3]. ثم انصرف النظر إلى الانطباعية في لوحات محمد صفوت، وغسان صباغ المتميزة بضياء الشمس وانعكاساتها على ملامح الوجوه[4].

وقد تجلت أطياف الفن التكعيبي في نتاجات سامي برهان وطاهر البني مصورة فضاءات البيئة الشعبية بالخطوط المنكسرة والمساحات اللونية المتداخلة[5]. وكان للفن التعبيري لحظات ناجزة في مطلع القرن العشرين بسورية إذ وضح في لوحات فاتح المدرس، وطالب اليازجي وسعود غنايمي على هيئة تصويرات ساذجة وعفوية للعالم الواقعي المدنف[6]. وأطلت السيريالية على رسوم عدنان المسير التي صورت الكائنات

---

[1] ينظر: جماليات الفنون،د.كمال عيد،دار الحرية،بغداد،١٩٨٠م،د.ط،١١٩

[2] ينظر: الفن التشكيلي في حلب دراسات فنية،طاهر البني،وزارة الثقافة،دمشق،١٩٩٧م،د.ط،١٣١

[3] ينظر: المصدر نفسه،١٣٢

[4] ينظر: المصدر نفسه،١٣٢

[5] ينظر: المصدر نفسه،١٣٣

[6] ينظر: المصدر نفسه،١٣٤

الحية تصويراً خيالياً بعيداً عن المألوف[1]. إلا أن لوحات قباني لم تتسع لذبذباته النفسية وسرعان ما انفتح أفق الكلمة بين خلجاته فانبرى ليرسم بالكلمات [2].

فن التصوير البصري أو الفوتوغرافي

ضرب من الفنون الحديثة التي مازالت تحاول إثبات هويتها وتركيز شرعيتها بين الفنون الجميلة، ينفرد هذا الفن بلغة تعبيرية تنحصر بالآلة المصورة الناقلة لمنظر طبيعي أو موقف من المواقف داخل أطر وأشكال مصغّرة ومن زاوية تحدد الضوء والظلال والأبعاد نابعة من ذات الفنان وإحساسه بإعادة تركيب أجزاء صورته من جديد داخل الصورة الفوتوغرافية[3]. وقد عرفت سورية مصورين بارعين حُذّاق تأثروا بجمال الطبيعة التي تنقلوا إليها وقد تسربت إليهم عناصر فنية جديدة من إيران والأناضول ومصر وبعض بلاد أوروبا[4]. لذا رأيت نزار يصنّف شعره في عائلة الصور الفوتوغرافية التي تحمل علاماته المميزة وخطوط بصماته[5].

فن الموسيقى

مجموعة من الأصوات التي تتألف من ضربات موقعة نغمة على الآلات، محكومة بنظامية محددة، وعينية إيقاعية[6]. ويكمن سر جمالها في الاستجابة اللاواعية للمستمع حينما يتابع المنشد غير واعٍ بنقرة من أصابعه أو بحركة من قدمه، أو باهتزازات من جسده، فضلاً عما يتجاوز ذلك من تأثير نفسي تنفعل له النفس بالحماس حيناً، أو يبعث إليها بالسكينة حيناً آخر. وقد سجّل هذا الفن في سورية وجوده من خلال الأغاني

---

(1) ينظر: المصدر نفسه،١٣٧

(2) ينظر: الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢٤١

(3) ينظر: جماليات الفنون، د.كمال عيد، ٨٨-٨٩

(4) ينظر: التذوق وتاريخ الفن، محمود الشال، ٢٦٦

(5) ينظر: الأعمال النثرية الكاملة،عن الشعر والجنس والثورة،٧/ ٤٩٥،وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٧٠٦

(6) ينظر: فكرة الجمال،هيغل،ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة،بيروت،ط١، ١٩٧٨م،٥٠

الشعبية التي شغفت بها الأعراف البشرية في الفن الشعبي[1]. وقد سكن هاجس الموسيقى عالم نزار الإبداعي ظناً منه أن يفتح باب أرحب وأغنى من عالم الخطوط أي (الرسم) فأهدر على مقطوعاته الشعرية سحر أصوات البيانو المنسوجة بأنامل بيتهوفن وتشايكوفسكي ...[2]

الفنون الصناعية والتطبيقية

ألفت سورية في مسيرتها الحضارية جملة من الفنون العملية التي ينتجها الفنان الصانع لتنشأ وسائل تحقق غايات نفعية للإنسان مثل فن الخزف والمنسوجات وفن النجارة... إلخ . يعاد في هذه الفنون تشكيل المواد الطبيعية من الزجاج والطين والقماش والخشب وصوغها صياغة جميلة تبعاً لذوق الصانع ومهارته الفنية .

فن الخزف

اتسمت الخزفيات في سورية بأصالة ابتكارها، إذ تقهقرت جذورها الأولى إلى الحكم الروماني وتنتهي بمدينة الرقة القابعة على ضفاف نهر الفرات، ورقتها وشفافيتها بحيث يتمكن من باطن الإناء رؤية اليد الموضوعة خلفه[3]. أما موضوعاته فقد استمدت من الشُعب الحيوانية والنباتية نحو أشكال الطيور المتقابلة أو المتدابرة في اتجاهات طليقة مرة، كما عالج العناصر الآدمية التي تمثل حفلات طرب ومشاهد راقصة أو مجموعات بشرية تتنزه في قارب[4]. فأنتجت سورية الأواني الفخارية المصنوعة من الطين المفخور

---

[1] ينظر: جماليات الفنون،د.كمال عيد،١١١

[2] ينظر: الأعمال النثرية الكاملة،قصتي مع الشعر،٧/ ٢٤٢،وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٥٨١

[3] ينظر: التذوق وتاريخ الفن،محمود الشال،٢٦٩

[4] ينظر: المصدر نفسه،٢٦٩

والطاسات والأزيار والكؤوس والفناجين والقدور...إلخ[١]. وقد صحبت قصيدة قباني ألق الخزفيات الدمشقية العتيدة كالمزهريات البلورية كما تجلت في أعماله الشعرية [٢].

فن المنسوجات صناعة السجاد

ازدهرت حرفة صناعة السجاد في سورية وكان يعرف سجادها باسم سجاد دمشق الذي تألق برسومه المترابطة كبلاطات منسقة من العروق والأشجار والعناقيد ذات الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء التي مازالت حتى الآن تشتهر بأرضيتها الخمرية وإطارها الأخضر المصفر[٣]. وعرفت دمشق بصناعة نسيج خاص اسمه ((الدامسكو وهناك أنواع أخرى كالبروكار والألاجا والأغباني))[٤] لكن الدامسكو يزين برسوم الحيوانات والسهام والتعريجات لذلك حمل أسماء هذه الرسوم نسبة للطير والمخيل والمسهم والمعرج، كان يصنع من خيوط الحرير على أنوال يدوية تغلّ بالأبرة[٥]. ومن البروكار ماهو مقصب بخيوط ذهبية أو فضية شكّل رسوماً وأشكالاً تزينية كصور آدمية أو حيوانية نُسجت من الحرير الطبيعي[٦]. والألاجا صايات حريرية قطنية، والأغباني قماش ثوب العريس وهو نسيج قطني عليه رسوم وزخارف مطرزة بأسلوب خاص[٧]. ولعل أخيلة نزار اتشحت بجمال تلك المنسوجات الدمشقية ولوّنت صوره الفنية[٨].

---

(١) ينظر: المصدر نفسه،٢٦٩

(٢) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٧٠-٦٩٤

(٣) ينظر: الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،٢٢٦

(٤) المصدر نفسه،٢٢٨

(٥) ينظر: المصدر نفسه،٢٢٨

(٦) ينظر: المصدر نفسه،٢٢٩

(٧) ينظر: المصدر نفسه،٢٢٩

(٨) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٤٨٨-٥٥٣

فن النقش العربي الأرابسك

وهو محاولة الفنان المسلم سعياً وراء الجوهر الخالد أو الحق المطلق في صورتين، صورة أفقية تبدو على شكل التكرار والتناسخ وتظهر في الرقش اللين، وصورة مركزية تتضح على شكل وميض متناوب[1].

وقد بان الأرابسك الى جانب التصوير التشبيهي في تزيين المنشآت المعمارية من المساجد والقصور منذ بداية الإسلام في مسجد بني أمية الكبير بدمشق وقصر الحير الغربي، واستمر حتى العصر الحديث في الخشبيات التي تزين جدران وسقوف القاعات يمثل زخارف مستوحاة من الغصون والأوراق والأزهار[2].

والحق لكي يتسم الفن الشعري النزاري بسمة الجمال المتكامل لابدّ أن يكون قباني مأسوراً ببيئة تعبد الجمال مثلما يعبده هو نفسه، عين الشعب اليوناني القديم الذي يشعر((لنحو نقاوة الشكل وتناسب الأعضاء وانسجامها وجمال العري، بحب يبلغ درجة العبادة))[3]. وقصيدة نزار هي صياغته للمحيط القاطن بين ظهرانيه، يخلق من طبيعته لوحة يضيف عليها خبراته وممارساته وسلوكياته وعاداته وتقاليده سواء باطن مجتمعه وبيئته أو ما اكتسبه من رحلاته إلى مجتمعات وبيئات أخر. وما كل هذه المكونات الداخلية والخارجية إلا ((درجات جمالية تؤهل الفنان - في أي عمل يمارسه - لأنه يضيف إضافات جادة إلى الطبيعة والى الأدب والشعر والموسيقى في حالة قيامه بالعمل الفني))[4].

وما دام الأمر متعلقاً بالبيئة، إذن لكل بيئة موضوعاتها، ولكل رقعة جغرافية أواصر تساهمية تنبض بالتفاعلات الأستطيقية من البيئة يصل زمام الأمر إلى مفهوم الحياة

---

[1] ينظر:جمالية الفن العربي،د.عفيف بهنسي،٧٧

[2] ينظر: الشام لمحات آثارية وفنية،د.عفيف بهنسي،١٩٧

[3] مسائل فلسفة الفن المعاصرة،جان ماري جويو،٩٧

[4] جماليات الفنون،د.كمال عيد،٥٨

عند كل فرد من أفراد البشر، فيمكن أن ينظر المرء منا نظرة جمالية إلى الأشياء والموجودات من حوله : اللباس والأزياء والحركات والالتفاتات والنظرات والمشي والضحك والفنون والأرض والسماء، والعمارة والأشجار والحجارة والجبال والوديان والبحار والحيوانات كلها والنباتات جميعها، والكون بأسره((كل هذه الأشياء ذات مضامين جمالية.. لكننا قلما نتوقف عند أي شيء منها على أنه موضوع للمعايشة الجمالية. والسبب صار معروفاً إذ إننا لم نتعلم بعد النظر إلى الموجودات في البيئة والفنون الناتجة عن احتياجاتها من خلال مفاهيم العصر الجمالية))[١] وحقيقة ذلك إن النماء الذوقي للأفراد يسير محاذياً لمعطيات العصر التي تؤثر إيجابياً في اختياراته الجمالية وفي شتى المجالات حتى فنون الزينة والملابس تفصّل على أساس نظام من الرسومات والتصاميم ذي أقيسة مفرطة الزينة ومتشعبة الألوان والخطوط . وتذكر لنا الروائية مستر همفري وارد كيف أنها وصاحباتها من أكسفورد في سبعينيات القرن المنصرم كنّ يزيّنّ بيوتهن بورق موريس وصناديق قديمة، ويرتدين من الملابس ما فصّل على رسومات برن- جونز- ذات القصّات البسيطة والكسرات الأنيقة[٢].

وانعقد تصور الحياة لدى فئات البشر المختلفة على قيم جمالية تتطابق والحالة النفسية للكائن الحي ومزاجه وتربيته. جعلت من وردزوث الشاعر الإنكليزي يتقاطع في نموذجه الجمالي مع الشاعرقباني لحو ماكانت عليه الحياة لدى القروي الشاب أو القروية الشابة هي نضارة الوجه البسيط وقوة البنية، وامتلاء الجسم إلى حد ما.. وبالنسبة لحسناء المجتمع المترف النحول والنحافة والرقة، تبدو للقروي غير جميلة قطعاً بل إنها تبعث في ذاته انطباعاً مقززاً لأنه اعتاد أن يحسب النحول نتيجة مرض[٣]. بيد أن وجوه الدمشقيات أو الشاميات موصوفة بالرقة والبياض والشحوب بفعل الظل والترف، و اليدين الصغيرتين كناية عن قلة العمل قياساً بنساء القرى والأرياف التي تتميز بتورد

---

[١] جماليات الرؤية تأملات في فضاءات الفن البصري العربي،د.راتب الغوثاني،١٤

[٢] ينظر: موسوعة المصطلح النقدي،الجمالية،ر.ف.جونسون،٦٠

[٣] ينظر: جماليات الرؤية،د.راتب الغوثاني،٢٦

الخدين أو حمرتها ونضارة الوجه وامتلاء الجسد وقوة البنية[١]. ولا يوشك أن يتخاصم إثنان في النماذج الجمالية كائنة ما كانت بالنسبة لسورية العربية وهي حصيلة التفاعل بين البنى التراثية، والضرورات الواقعية والاستشرافات المثالية، لأن الوعي العربي الجمالي لم يتشكّل غريباً عن واقعه الذي نما فيه وتطور ونشأ على أحضان العادات والتقاليد الفلكلورية الموروثة، التي تؤثر فنون الأجداد والآباء وتستدرج أحاديثهم وخرافاتهم وأغانيهم[٢] مكونة تركيبة عربية خالصة النكهة لا يشاركها في عناصرها الجمالية شعب آخر أو بيئة غيرها .

[١] ينظر: المصدر نفسه،٢٧

[٢] ينظر: جماليات الفنون،د.كمال عيد،١١١

الفصل الثاني

فلسفة الجمال

في صور نزار المعنوية

المبحث الأول : الحق - الخير

الحق : يعني اليقين الذهني الثابت والوجود الموضوعي المنطبق على الفكرة أو الواقع الذي لا يسوّغ إنكاره . وقد لا يتم تحديده إلا بإدخال مفهوم الحقيقة لكونها مرادفةً له من حيث هي الحق الذي يجب أن يكون، أي ماله عينية وواقع ثابت وموجود فعلاً في عالم العين[1] . إذن يتجلى توحدهما في الواقع العيني والوجود الثابت الذي يقتضيه كل منهما لبيان كنهه ومحضه.وهو في الفن : محاولة الفنان أو إصراره الكامل لإلقاء الضوء على الوجود الكوني الكامن وراء الشكل والمظهر الفني، لأن الحقيقة الفنية تمنحنا إدراكاً حسياً حياً بنسيج العالَم المتناثر في فضاء الصورة [2].

من العسير علينا الوقوف على الحدود القاطعة بين الحق، والخير, والجمال، فكلما نحاول الفصل بينها، نجد المفاهيم تندغم في إطار الصورة أو الشكل الفني المبثوثة في تفصيلاته.وقد تدور الأسئلة ذاتها التي انقدحت في أيديولوجية الحق وتآزرها مع الجمال على شاكلة صورة متفجرة يتطاير شررها في شعر نزار. ولرّب سائل يسأل ما طابع العلاقة بين الخير والجمال ؟ وما الفن الجميل الذي يشع خيراً ؟!

---

[1] ينظر: الحق والباطل في المنظور القرآني, د.السيد محمد الحسيني البهشتي, ترجمة لجنة الهدى ,دار الهادي, بيروت, لبنان, ط١ ، ٢٠٠٢م ,١٤-١٧

[2] ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية), جيروم ستولنيتز ,ترجمة د.فؤاد زكريا, المؤسسة العربية, بيروت, لبنان, ط٢ ، ١٩٨١م, ٤٥٦-٤٥٨

قبل الإجابة علينا أن نعثر على الحدود الحاجزة بين المفاهيم الثلاثة لـئلا نـسف في دوامة التوهيم ولاسيما أن المفاهيم مندغمة لا يمكن فكّ عراها.فالحق تمثيل ذهني للوجود الموضوعي، والخير تصور معياري وسـلوك فعلـي للتمثيـل الـذهني.أو بعبـارة ثانيـة هـو المنظومة السلوكية المهيمنة على الفعل الإنساني، المستمدة وجودها مـن المنظـور الجمعـي للأخلاق العليا.أما الجمال فهو التعبير المؤثر عن المعنى أو الفكـرة في مجـال صـوري يجـر المتلقي إلى الانفعال وترجمة ذلك الانفعال إلى سلوك أخلاقي قويم.من هنـا نـشأ التطـابق الميتافيزيقي بين الجمال والخير المغروس في نفس الإنسان، فيحكم علـى العمـل الـصالح بأنه خير ويحكم على الخير بأنـه جميـل دائمـاً. كمـا إن إرادة الخـير هـي الغايـة الواجـب تحقيقها، والجمال هو النشاط الذي يحقق تلك

الغاية[1]. فالشاعر الذي يبدع نظماً شعرياً ذا مستوى عالٍ من الأداء الجمالي يرمي إلى بناء القيم الإنسانية الأصيلة في ذواتنا ومشاعرنا وأقوالنا وأفعالنـا وعلاقاتنـا الحميمـة بغيرنا أثناء الممارسة الاجتماعية.فإن صنيع الشاعر هذا جميل خيّر معـاً لأن النـشاط اتحـد بالإرادة فولّد الانفعال بعمق وثراء فنيين، وتحول شعار الفن للفن إلى الحياة لأجـل الفـن في شعر نزار, وعلى نحو أدق الحياة المكرسة للعـالمين الـشعري الجمـالي والأخلاقـي[2] السامي، وكل عالم منهما يبسط ظله على الوسيلة التي تؤديه ألا وهي الصورة.

ثمة سؤال كلما حاولنا الظفر بالإجابة عليه اتسع صـداه، مـا طبيعـة العلاقـة بـين فضاء صور الحقيقة ومدارات الجمـال في الكـون الـشعري؟ و يجـدر بنـا الإشـارة إلى أن الحقيقة في الفن مقولة قيمية شأنها شأن الخير والجمال[3]، منظور إليها من ناحية الوجدان والشعور في العمل الفني[4]. وقد أنشدت البشرية الشعر منذ طفولتها وهي تستكين إلى ما يختفي وراء الكلمات وتستجلي مجاهل التكوين لـصور القـصيدة، وبـذا تكـون للـصورة

---

[1] ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة،جان جويو،٦٣

[2] ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)،جيروم ستولنيتز،٥٣١

[3] ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،محمد علي أبو ريان،دار المعارف،مصر،١٩٧٠م،د.ط،٧٠

[4] ينظر: الفنان والإنسان،د.زكريا إبراهيم،دار غريب،د.مط،د.ت،د.ط،١٣٦

حقيقة قاصدة [1] تحتفظ بالطابع الأستطيقي للفن الشعري.فالشاعر يقدّم الحقيقة الموضوعية مغلّفةً بحواجز شعورية مستترة خلف قضبان الإيماء أو التوهيم أو الترميز، يشف عنها انفعال الإنسان المستجيب وبإمكانه الاهتداء إليها عبر المعايشة الجمالية والنمو مع جزئيات الصورة وجلب خبرته المختزنة حتى يقدِر على سبر أغوار الحقيقة المكتنزة في الصورة حين مصادفتها.وإذا كانت الحقيقة ماثلة في جسد العمل الفني ونستطيع الإمساك بها، فإن ننصت إلى مستودعات الرمز والشفرة الإيمائية المتبددة في الصورة، فهل يكون لهذه الصورة حظ وافر من التأثير الأستطيقي ؟ قد يكون للجواب قدر كبير من الإيجاب إذا سرنا مع الوجهة التي تقول : إن الحقيقة الفنية تظهر على شكل عبارات رمزية أو ألفاظ إشارية ذات صيرورة خاصة بالشعر تختلف وحقيقة الكلمات خارج المسافة الشعرية، فتؤدي تلك العبارات والإشارات وظيفة إيحائية، وبعبارة أخرى تكون عاملاً مساعداً في توصيل دلالة الصورة مما تخلق تجربة انفعالية منظمة لدى القارئ[5]، لأن الانفعال الملائم لأعضاء الحس شرط ضروري لتحقق الجمال[6].كما إن الحقيقة الفنية تشترط ضوابط جمالية مثل : الاتساق التعبيري الذي يجب أن يفي بإمكانات الأوساط الموضوعية التي تظهر من خلالها صورة الحقيقة أو أبعاد الموضوع المتناقضة بعضها مع بعض، ثم التطابق الواقعي المنفرد بنوع خاص غير الذي يقدّم المعنى المعتاد للحقيقة في ميادين الكلام الأخرى، إذ يتوحد بمعطيات مرتبطة وموضوع الصورة تغني عن الرجوع إلى الواقع[7]، أي أن تصف وجهاً من أوجه العالم بدقة دون أن تصدر تأكيدات واقعية مباشرة، وتعبّر عن القضايا دون أن تقررها أو تعلنها[1]. ويترتب على ذاك سمو المشهد

---

[4] ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)،جيروم ستولنيتز،٤٨٠

[5] ينظر: المصدر نفسه،٤٧٠

[6] ينظر: موسوعة الفلسفة،د.عبد الرحمن بدوي،المؤسسة العربية،بيروت،لبنان،ط١، ١٩٨٤م،١/ ٤٧٩

[7] ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)،جيروم ستولنيتز،٤٧٦

[1] ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)،جيروم ستولنيتز،٤٧٥،وينظر: تقابل الفنون،إيتيان سوريو،ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي،مراجعة عيسى عصفور،وزارة الثقافة،دمشق،١٩٩٣م،د.ط،٣٣٤

الأستطيقي الذي يصل بالقارئ إلى حقيقة قاصدة لتجربته الداخلية مشيراً إياه بانفعال إنساني عميق .

وثمة سؤال يعرض نفسه ثانية ما علاقة البعد الإنساني الأخلاقي بالحقيقة الفنية التي تفرزها الصورة ؟ الفنان هو الذي ينكشف له الوجود من خلال ذاته، محاولاً إدراكها وتفسيرها عل وفق رؤاه هو ((وليس من شك في أن المجتمع الذي يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحي لا ينضبان، وليس من شك كذلك في أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره على الكتاب والشعراء))[1] والمتفنن مادام إنساناً لا يمكنه أن يبقى غير مبالٍ قِبال كل إنساني، فإنه ملتزم بفرض التأثير في متلقيه عبر تصويره للقيم الخلقية والمثل العليا. من هنا أطلّ نزار علينا مستعداً ذاتياً لتسليط الأشعة الفنية على حقائق اجتماعية وسياسية وفكرية واقتصادية منها ما هي مظلمة مصطبغة بسوداوية الرذيلة، ومنها ما هي صافية لا رَهَج عليها تنهض بالفضيلة وتنبض بالتسامي.فأصبحت قصيدته مستقبلاً مستمراً تستغرق إنصاتنا لها كلما تخطت العادة والمألوف إلى عالم تسلق الذات حراً متمادياً بالمستحيل واللانهائي، ولوعاً بالمجاهدة الجمالية حتى يسير المتلقي مع صوره التي تتخطف من بعيد مشيرة إلى المستقبل في الحاضر أو الحاضر في حاضر النزول على الدخيلة الشعرية.

المصاديق الجمالية لقيمة الحق

ثمة حقائق في شعر نزار اكتسبت جاذبية جمالية وقيمة فنية نحو العدالة والنزاهة والصراحة والصدق والحرية وكلها من أوجه الحق التي غدت موضوعاً جمالياً لصوره في مجتمع ينزع إلى التحرر السياسي، ويحلم بقيم هي بالأساس أحكام جمالية[2].

فيقول :

[1] سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال،الشيخ كامل عويضة،٢٤

[2] ينظر: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة،دراسة لوجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي،د.عبد الكريم هلال خالد،دار الكتب الوطنية،بنغازي،ليبيا،ط١، ٢٠٠٣م،١٥٦-١٥٧

أكتُبُ..

كي تفهمني الوردةُ، والنجمةُ، والعصفور،

والقِطّةُ، والأسماكُ، والأصدافُ، والمَحارْ..

أكتُبُ..

حتى أنقذَ العالمَ من أضراس هُولاكو

ومن حُكمْ الميليشياتِ ،

ومن جنون قائد العصابةْ

أكتُبُ..

حتى أنقذَ النساء من أقبية الطُغاةِ

من مدائن الأمواتِ ،

من تعدّد الزوجات

من تشابُه الأيام

والصقيع، والرتابَةْ [1]

فتصير الكتابة الشعرية لدى نزار ضرباً من الخلاص ونمطاً للانعتاق من رق هولاكو الظلم، مترافعاً في قضية مودودته الطريدة من قِبل الطغاة في صورة تفهمها الوردة حيث انتشار العطر وفي الانتشار تتشظى الحرية، والنجمة حيث تسكن الأفق الممتد بلا حدود، وفي الأفق اتساع، والعصفور حيث الانطلاق من القفص وفي الانطلاق رجعة إلى أصل التكوين إذ خُلِق حراً، والأسماك حيث تستقر في البحر المائر بالمد والجزر وفي حيز النفس سؤال يتموج لماذا أكتب؟ فيأتي الجواب خاطفاً كالبرق يصك صوته الأسماع إن الكتابة من أجل الحلم المفقود : الحرية.

---

(1) الأعمال السياسية الكاملة،نزار قباني،منشورات نزار قباني،بيروت،لبنان،ط٢، ١٩٩٨م،٦/ ١٧

ونشهد تحولاً في نبرة الخطاب الشعري الداعي إلى الحرية بوصفها حقاً طبيعياً لكل بني البشر إلى نزعة تمردية تجاوبت أصداؤها فيما كتب، متحرراً من ربقة اليأس ومعاوداً الإيمان والثقة بنفسه فتنتابه تحولات ترغب في تجدّد العالم نحو انتزاع الأشكال من الأشكال، وغرس المُدية في صدر العصر الذي يفرض القيود الحمراء ويرسم الحدود القسرية إلا أن تلك الأفعال مرهونة ببلوغ اللحظات الشعرية التي تبدو دقائقها محملة بعشرات الانفجارات وتصبح الكتابة فعل تحرر وتجدد مستمر من دون قسر أو فرض :

أنتزع الأشكالَ من أشكالها

أزعزع الأشياء من مكانِها

أزرعُ سكّيني بصدر العصرْ ..

أمارسُ العشق على طريقتي

في الجهر، لا في السرْ

[...]

مخترقاً كلَّ الخطوط الحُمْر .. [1]

ثم صور نزار أسئلة القصيدة – التي تنزف وجع حروفها من أجل الحرية – وهي جزء من هموم إنسان عصره وهمومه المرعبة، لماذا تُمارس الرقابة على الكلمة ؟ لماذا الخشية من أغنية الحرية وبأي ذنب تقطع الأعناق إذا مارستها أو ادعت بها ؟ ويبحث الشاعر عن سبب يفصل بينه وبين قصيدته الأبجدية التي تحاول السلطة أن تغتاله باسم تلك القصيدة الخلاقة :

يا دولةً .. تُخيفُها أغنيةٌ

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة , ٦/ ٢٠

* الدرّاق: شجر مثمر من فصيلة الورديات لُبّه لذيذ الطعم تغطيه قشرة مخملية رقيقة , ينظر: المنجد في اللغة , لويس معلوف , دار المشرق , بيروت , ط ٣٥ ،١٩٩٦م , ٢١٣

وكلمةٌ من شاعر خلاّقْ ..

يا سُلْطَةً ..

تخشى على سلطتِها

من عَبَقِ الوردِ .. ومن رائحةِ الدُرّاقْ *

يا دولةً ..

تطلب من قواتها المسلّحةْ

أن تلقيَ القبضَ على الأشواق .... (١)

لكن الشاعر أجاب القصيدة مفضياً بالحلول والمعالجات، داعياً الفرد العربي إلى رفض السلطة الجائرة، ومتمرداً على مدينة الأموات، مؤمناً بالمسببات دون الأسباب لأن الخلود في رأيه للكلمة والموقف الذي تدليه لا للكاتب، والصوت المعبّر أهم من الربابة وحنجرة المغني، فرسالة التحرر الإنساني أهم منه وأكبر من القضايا الراهنة كلها :

ستقتُلُونَ كاتباً ..

لكنكُمْ لَن تقتُلُوا الكِتابَةْ ..

وتذبحونَ، ربّما مغنّياً

لكنكُمْ لن تذبحُوا الرّبابَةْ ...(٢)

وكذلك الأمر بالنسبة للعدالة التي تحولت بالضرورة إلى قيمة جمالية ذاتية، وقد تشكلت في إطار معين يسهل إدراكه إذ يخلق نزار توافقاً بين الذات والموضوع (المساواة بين الآخرين) مثلما الطبيعة المميزة للجمال الذي يسير على وتيرة التوافق هذا وهكذا في القيم الأخرى التي تتحول بهذه الجدلية إلى موضوعات جمالية.وغالباً ما تكشف صورة

---

(١) الأعمال السياسية الكاملة, ٦/ ٣٥١-٣٥٢

(٢) الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٣٥٤

الحق في مفردات القصيدة عن تداخل بين الصور الأخرى نحو انتزاعه الحق من تصوير الباطل، والحرية من القمع، والعدل من صورة الظلم.فلم يرضَ نزار بقبع الخليفة في حجرته المرفهة لا يخرج للشارع ولا يرى مأساة رعيته :

قُمْ يا طويلَ العُمْر ..

من حُجْرتكَ الورديّةْ

وافتحْ شبابيكَكَ ..

للشمس، وللعدل، وللرعيّةْ ..

فما رآكَ الشعبُ من آخِر أيّامِ بني أميّةْ .. [1]

وأخبرنا الشاعر أن الخليفة المسؤول مازال لم يتذكر كم تعاني رعاياه لأن حجرته الوردية أحجبت الرؤية ولم يحتضن شعبه لأنه مذ زمن بني أمية لم يره.

ولا يستكين قباني للمذاته حتى ينسى أحلام البسطاء من البشر، ولم يغرق بمجده على حساب طموحهم في المساواة ونبذ الفوقية أو الطبقية :

لو تُلغى أجهزة التكييفِ من الغُرف الحمراءْ

وتصيرُ يواقيت التيجانِ ..

نِعالاً في قَدَم الفقراء .. [2]

بل فتح الشاعر أبواب المساواة بين تيجان الملوك وأقدام الفقراء فوجد أن أجهزة التكييف عائق في طريق العدل بين النفيس والبخيس.

وقد استقطب نزار حقيقة التصدع في المجتمع العربي الذي زلزلته نوازل القياصرة، فأراد أن يبثه الروح العربية من جديد بدلاً من إنماء المظهر بسبب الشراء دون الجوهر،

(1) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٢٥٧

(2) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٢٢٤

وارتأى قيمته الجمالية العدالة متحققة بالعودة إلى حياة الحضارة العربية ولا سيما في عضويتها المتمثلة بحليب النوق وسروج الخيول والأسماء العربية التي تكبّروا عليها، وانعطفوا إلى محوها وإخضاعها لروح عصرية تقليدية لا تعرف شمم الأصالة وتقاليدها.فقال :

لو أملكُ كرباجاً بيدي ..

جردّتُ قياصرةَ الصحراء من الأثواب الحضريّهْ

ونزعْتُ جميع خواتمهمْ

ومَحوْتُ طلاء أظافرهمْ

وسَحقْتُ الأحذيةَ اللّماعةْ ..

والساعات الذهبيّه ..

واعَدْتُ سروجَ الخيل لَهُمْ

واعَدتُ لهُمْ

حتى الأسماء العربيّهْ ... [1]

وربما زاد سخط نزار من جراء هزائم العرب وانقساماتهم المتوالية وفقدانهم لهويتهم الأمر الذي أدى إلى أن تكون قصيدته ملأى بأواليات المعالجة والدفاع عن الذات المهينة واستعادة كرامتها عبر تشعير الكلمات بثقافة العصر وأيديولوجيته التي تمارسها مرجعيته المتجسدة بالسلطة:

تقيّحتْ أفخاذُنا ..

من كثرة الجُلُوس

تقيحّت في رأسنا الأفكارْ ..

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٢٢٥

وصار لحم ظهْرنا ..

جُزءاً من الجدارْ ..

جاؤوا بنا، عشرينَ ألف مرةٍ

تحت عويل الريح والأمطارْ

واستأجَروا الباصات كي تنقلنا

ووزّعوا الأدوارْ .. [1]

وقد انطوت هذه الصورة تحت حقيقة تحرير الأنا العربية من قهر الآخر وتسلطه مما حدا به إلى استنهاض أصحاب الحضارة (العرب) وإيقاظهم من رقدتهم، لأن الاستعباد واختزال القيم أصبح بمثابة مركز لجاذبية دائمة توسع نطاقه وتضخم قوة وشكلاً في التجربة النزارية فالتصق بعقله وقلبه وذاكرته ومعرفته ((ويحدث هذا أحياناً بالنسبة للعمل الفني حيث يمتص منابع ومختزن الروح وقوة الحياة امتصاصاً كاملاً))[2] وبكلمة موجزة إن الذي انتهى إليه نزار معاناة العالم العربي من الإحباط وكبت المواقف غير المقننة في صورة نقدية حادة.

بهذا النسق اكتملت ملامح صورة الحق الجمالية لدى نزار، مستمرة بتقديم تفسير مرتبط بالواقع لا الواقع كله، أي تهم بنقل السمات البشرية العامة، مما يؤكد حشد الشاعر الأستطيقي للدلالة على حرارة موضوعه بالنسبة إلى أهداف البشر ومثلهم العليا.من هنا أصدر نزار حقيقة الحب بناءً على ما تصوره من حق طبيعي للمرء مثل الطعام والشراب والمأوى، إلا أنه في إحدى صوره نحا بهذه العاطفة منحًى آخر يعرج إلى الذات والروح وعالم المثل.فأفصح عن خافية الإنسان في عتمة، مؤمناً أشد الإيمان بأن الحب تحقيق للذات وإكمال للوحدة النفسية لأنه ((فعل ديناميكي ننتقل عن طريقه من القيم الدنيا إلى القيم العليا، من الانكماش إلى البذل من التمزق المنفرد إلى تبادل

[1] المصدر نفسه،٣/ ٢٨٦

[2] بحث في علم الجمال،جان برتليمي،١٤٣

العذاب))[1] فنرى في موضوع حب نزار أسمى الآلام، والآلام حزن، والحزن بكاء، والبكاء إشعاع يفيض نوراً من العاطفة التي تروم التوحد بذات المعشوق.وكل حب يُوطن في النفس، يجعل الآلام بأسرها ترتعش بتلك النفس، وتستدر منها الدموع.ومثل هذا الحب خليق بأن يحيى بالنفس الإنسانية فلا شهوة تقوّض مُثلها ولا رغبة تلوي شمائلها.إنه الحب الذي يستأثر عذابات الشوق على ألحان اللقاء، وهنا يتحرر المرء من أنانيته نحو الآخر، ويحس بالحزن يتملكه، ويتمشى في مفاصله، ويقيم بأعماقه في لحظات غياب المحبوب. على هذه الشاكلة دخل نزار مدن الأحزان منفرداً كما اكتشف منفرداً أن الدمع هو الإنسان :

ادخلَني حبُّكِ .. سيِّدتي

مُدُنَ الأحزانْ ..

وأنا من قبلكِ لم أدخُلْ ..

مُدُنَ الأحزانْ ..

لم أعرفْ أبداً ..

أنَّ الدمعَ هو الإنسانْ

أنَّ الإنسان بلا حُزنٍ

ذكرى إنسانْ .. [2]

وقد تحمل مفردة الحب في هذه الصورة بعداً آخر غير الذي عرضنا آنفاً فيصاغ هذا البعد بالسؤال الآتي : ما علاقة الحب بالدمع والحزن حتى رأى نزار أن لا حقيقة للإنسان بلا حزن وهو بهذا يرسم صورة الحب بوصفها مفردة من مفردات الحق ؟ ربما يكون الحب محاولة للاتحاد الروحي أو الحلول الذاتي ولما كان الجسد يشكل عائقاً يحبس

---

[1] مشكلة الحب،د.زكريا إبراهيم،دار مصر،ط٢،د.ت،٢٣٩

[2] الأعمال الشعرية الكاملة،نزار قباني،منشورات نزار قباني،بيروت،لبنان،ط١٤ ،١٩٩٨م، ٧٠٣/١

الروح داخله، فكل أشكال التزلف والقربى تصبح بعاداً وافتراقاً حقيقياً، ولما كان الإتحاد بين الروحين منعدماً كان الحب دمعاً وحزناً وبكاءً.والإنسان بلا حب ليس بإنسان ومن ثم فإن الإنسان بلا حزن ليس بإنسان إذا ما سرنا في قراءة مادية لصورة الحب هذه.وقد عيّن نزار حقيقته الجمالية بخطوط عريضة من الرؤى والأفكار، وربما كانت الأفكار هي الرؤى عنده وبالعكس، فشعت رؤية جديدة تتطلع إلى جمال براءة الحب وانزياح التكلف عبر هاجس الرجوع لنزوات الصبا وأقداره غير المسؤولة في التصرف والسلوك، وتطاول معوله إلى تحريك الأزمان وتغييرها عبر ما ترتب من نتائج في طالع النص الشعري (أن الإنسان بلا حزن، ذكرى إنسان) لأن عاطفة الحب طقس يمارسه البشر داخل إطار الزمن وما دام هذا الطقس ثابتة من ثوابت الإنسان الذي قد يتأثر ويؤثر إذن تغيير الأزمان نتيجة حتمية من نتائج ذلك الحب :

عَلّمني حُبُّكِ ..

أن أتصرّفَ كالصبيانْ

أن أرسمَ وجهكِ بالطبشورِ

على الحيطانْ ..

[...]

علمنّي حُبُّكِ .. كيف الحُبُّ

يغيّرُ خارطةَ الأزمانْ .. [١]

كما احتوت صورة الحب على مضمون الطفولة بحثاً عن سمائها النقية حيث الطهر وقداسة الإنسان، وربما أفضى الشاعر إلى مرحلة باطنية تنعم بالسلام النفسي وتنزوي عن الاضطرابات والانفعالات كما تحفل بجو خالٍ من التقلّب والصراع الذاتيين، لذا نرجّح أن هناك فرقاً في مستويات حياة نزار وخصوصاً المستوى الطفولي

[١] الأعمال الشعرية الكاملة, ١/ ٧٠٤

الذي ظلّ كامناً في اللاشعور ولم تستطع نمطية الحياة الاجتماعية العصرية أن تلغيه أو تمحو آثاره :

سأظلُّ أحترفُ المحبّةَ

مثل كلِّ الأنبياءْ

وأظلُّ أحترف الطفولةَ، والبراءةْ

والنقاءْ (1)

ومن الطبيعي لمثل نزار المنفتح على دنيا العواطف، الباحث عن الجمال الروحي أن يشعر بنوع من المقت إذا ما اقترن بالواقع المريض أو جارى عواصفه فانصرف إلى حجرته الذاتية واكتفى باحتراف مهنة المحبة والألفة تشبهاً بصنيع الأنبياء.

التفت الشاعر إلى شعاع الأمل ونوافذ التفاؤل، بوصفها آلية إنسانية تعين الذات على صناعة مجدها النفسي، مثلما نادى عن سابق مرة برسالة الحزن اللائح في خلد الإنسان، المتدفق على هيأة دمع إلى صعيد العالم.وهذه حقائق تثوي في كيان المرء ومكانزه (الحزن، الألم، الضحك، التفاؤل ...) :

تقولُ لي سائحةٌ شقراءُ من فرَنْسا :

بلادُكُمْ أجملُ ما شاهدتُ من بُلْدانْ.

فالماءُ فيها ضاحِكٌ ..

والوردُ فيها ضاحِكٌ ...

والخوخُ .. والرُمّانْ ...

والياسمينُ عندكُمْ ،

يمشِّطُ الشَعْرَ على الحيطانْ ...

(1) الأعمال السياسية الكاملة , ٣/ ١١

فكيفَ في بلادكُمْ ..

لا يضحكُ الإنسانُ ؟؟ [1]

وحين ندلف إلى قعر النص لتتبين تجليات هذه الصورة الجمالية نلمح تمركز التشكيل الشعري في بؤرة الآخر (السائحة الفرنسية) المروي عنها أو المتماهى معها، وينتج عن ذلك قوة التعبير الفردي للشاعر التي أشغلت عناصر المكان والطبيعة للإفصاح عن ذاته وتوكيد فطرته العربية المرحة ونيابة عن الآخر (السائحة) الذي ينوي الرواية عن تلك الفطرة على لسانها.

لذا فليس من سبيل أمام هذه الصور إلا القول إن نزار أنشأ أرجاءً للحقيقة الكامنة في قضايا الواقع بوحي من السحر الفني مما أكسب تمثيله الشعري للحق مناخاً دلالياً خاصاً وفعاليةً شديدةً، لارتكازه على تاريخ رصين من الخبرة الجمالية وكيفية تفعيله لأقصى مستويات اللغة في البث التواصلي، وكفاءته في خلق رؤية حاسمة وجديدة للعالم وإبرازه إياها في صورة جمالية كاشفة عن الضمير ورؤيا الإنسان [2]، عاكسة الأشعة على الموضوعات التي تجمع أشتات المتواصلين في فضائها .

إذن صورة الخير تأتي بحجم العواطف السامية والوضيعة وحجم الطبائع الشاذة والمألوفة دون أن تكون درس وعظ أو إرشاد مباشر بل كانت نداءً نزارياً منبعثاً من صميم الواقع العربي بين الفينة والأخرى، وينم عن ملحمة إنسانية تتصارع على عرش قصيدته.فوخز بأنمله الدقيق ورم المجتمع الإنساني بوساطة التكثيف الحيوي لصورة الخير المنبثة في زوايا متنوعة.

وقد ضمّن نزار شعره بُعداً أخلاقياً يرتبط بسعي البشر إلى الكمال، وتوخى للشعر وظيفة ترقى إلى التأمل، والتفكير الجاد لتقرير المصير المجهول وإلا سيجمع أوراقه معتذراً عن كتابة الشعر لأنه انحدر عن السلوك الإنساني السامي :

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة , ٦/ ٣٨٦

[2] ينظر: نبرات الخطاب الشعري , د.صلاح فضل , دار قباء , ١٩٩٨م , د.ط , ١١

إذا كُنّا نظُنُّ الشِعْرَ راقصةً .. مع الأفراحِ تُستأجَرْ

وفي الميلادِ، والتأبينِ تُستأجَرْ

ونتلوهُ كما نتلو كلامَ الزيرِ أو عَنْتَرْ

إذا كانتْ همومُ الشِعرِ يا سادَهْ

هيَ الترفيهُ عن معشوقةِ القيصَرْ

ورشوةُ كلِّ من في القصرِ من حَرَسٍ .. ومن عسكَرْ ..

إذا كُنّا سنسرُق خُطْبةَ الحجّاجِ .. والحجّاجَ .. والمِنْبَرْ ..

ونذبحُ بعضنا بعضاً لنعرفَ من بنا أشْعَرْ ..

فأكبرُ شاعرٍ فينا هو الخِنْجَرْ ... [1]

لقد مزج الشاعر بين عناصر الصورة مزجاً موفقاً تمكن من خلاله من تكثيف زمن تاريخي لوظيفة الشعر ورسالته الأخلاقية، وبحسب المفهوم الذي سارت عليه رؤى البحث فلما كان الخير تصوراً معيارياً وسلوكاً فعليا والحق تمثيلاً ذهنياً للوجود الموضوعي والجمال شحنة منزهة عن الغائية النفعية فلا وجود لحقيقة الشعر أو وظيفته لأن الخير انتفى والجمال فيه انعدم، وصار الشعر راقصة تتمايل طرباً في عالم الأفراح والأحزان، همه الأول الترفيه عن معشوقة القيصر حتى غدا أحجية تُستذكركما يتلى كلام الزير السالم وعنترة للتسلية والترويح، وأكثر من ذلك أمسى الشعراء يتصارعون على شعريتهم وأفضليتهم في ظل مهمة الشعر الوضيعة.وقد أدى التحوير الدلائلي للمدلولات الشعرية الواردة في المتن إلى انسجامٍ جمالي رائع تطورت فيه أجزاء الصورة الدقيقة لكي تُذكي من دراما القصيدة وضروراتها الفعلية .

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٣٤٨

وقد أسدل قباني ستارة التصوير الشعري على الحكمة متلمساً فيها ضرورة من ضرورات القيم الأخلاقية ينبغي للمرء امتلاكها.فعبّر عنها في مشهد حماسي يروي حدثاً بالغ القيمة (زيارة العراق) تدفقت من عصور الحزن بداخله متجهة صوب العراق، واصطنع نزار التوازي بين شهد الغناء ومرارة البكاء في مطلع ترحيبي منفتح، مؤججاً المشاعر عبر شعلة التناقض والصراع بين أقطاب الحدث (البكاء، الغناء، النقاء، البغاء) :

مَرْحَباً يا عراقُ .. جئتُ أغنّيك

وبعضٌ من الغناءِ بُكاء

[...]

وقليلٌ من الكلام نقيٌّ

وكثيرٌ من الكلام بَغاء [1]

فكان وجع الحرف الهمه الشكوى على طريقة الغناء والتلحين حتى استوى الغناء مع البكاء، وجفاف الآذان الصاغية قاده إلى ندرة الكلام النقيّ فما عادت تستمع إلا للغلو الباغي .

ثم يندس إحساس الشاعر عميقاً بالوطن، فيخاله منبع خير للإنسانية لكي يباشر بتجربته الجمالية عبر دخوله إلى ميدان الخير وافتتاح فضائه الشعري عبر الترميز الذي تخضع له (الجبال، والياسمين، والعصفور، والورد، والفِكَر الملونة، والندى، والصفصاف) ولأنه يريدُ التأكيد على هوية الإنتماء إلى سلالة الشرق العربية، وهذا الشرق تنتمي له سمات وخصائص تختلف عن الغرب في مبادئه الخيّرة وإيمانه العميق الذي لا يعرف التعدي على الآخرين، وسياسته القائمة على الأمان والسلم فيقول :

جبالُنا .. مروحةٌ

للشرقِ، غرقى، ليّنهْ

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٣٩٦-٤٠٨

توزّع الخيرَ على الدنيا

ذرانا المحسِنَةْ

يطيب للعصفور، أنْ

يبني لدينا مسكنَهْ

ويغزلُ الصفصافُ

في حضن السواقي موطنَهْ

حدودُنا .. بالياسمينِ

والندى .. محصّنَهْ

وورِدُنا مُفتَّحٌ

كالفِكَرِ الملوّنَهْ .. [1]

وقد تجاوز الشاعر إلى مستوى الوعظ عبر رواية القصص الواقعية المؤلفة من المكونات السردية لنسيج الحكاية في القصيدة ، فيمنح نزار فعل الكتابة الشعرية مصيراً تأويلياً يعرض مداليله على الأجيال الناشئة والصغيرة أو الذين سيولدون عرضاً مقصوداً موجهاً بمنطق حكائي من أجل الثأر لرقعة الأرض المغتصبة آجلاً.فامتد بمشهد الكتابة على طول القصيدة إصراراً منه لتوعية الجيل على ملحمة شوارنزبرغ، وإلحاحاً لتعليم الناشئة التزام القضية والاشتباك مع دوائرها المغلقة :

أكتبُ للصغارْ ..

للعرب الصغار حيثُ يُوجَدونْ

لَهُمْ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٩٦-٩٧

على اختلافِ اللون

والأعمارِ،

والعيونْ

أكتُبْ للذين سوف يُولَدون [١]

فنجد الفعل الشعري هنا مستهلاً بافتتاح زماني مكاني.وشرع الشاعر في التدليل على المعنى الذي بدء بالكتابة ، وتضمن رؤية تاريخية سياسية تقاسمها مع الصغار بمختلف أنواعهم وفئاتهم العمرية لتثويرهم وطنياً وقومياً في وقت آجل وجمع همومهم لمقصد الصورة المأساوية وهو طلب الثأر للأرض :

فليذكُرِ الصِغارْ

العربُ الصغارُ حيث يُوجَدونْ

من وُلدوا منهم، ومن (سَيولَدونْ)

قصةَ إرهابية مجنَّده

يدعُونها (راشيلْ)

حلّت محلّ أمّي المددَه

في أرض بيّارتنا الخضراء في الجليلْ

أمّي أنا الذبيحةُ المستشهَدهْ .. [٢]

ثم ما لبث الشاعر أن يشرع بتعيين الدور الملقى على عاتق الأجيال بفردية مستقلة لضمير المنفصل المخاطب ووضعهم في دائرة المسؤولية من خلال مقاضاتهم بالحقائق التي تدفعهم إلى طموح متأمل في أعينهم يفتح الآفاق ولا يعرف الذل ولا يغفر الأخطاء التي

---

[١] الأعمال السياسية الكاملة, ٣/ ٢٧

[٢] المصدر نفسه, ٣/ ٣٢

ارتكبتها الأجيال السابقة.وقد حمّل المشهد بأيقونات سيميائية تقترح أنموذجا جديداً لمعالجة إشكالية الجيل المهزوم فيقول :

يا أيُّها الأطفالْ

من المحيط للخليج، أنتُم سنابلُ الآمالْ

وأنتُم الجيلُ الذي سيكسر الأغلالْ

ويقتلُ الأفيونَ في رؤوسنا ..

ويقتل الخيالْ ..

يا أيُّها الأطفالُ، أنتُمْ، بعدُ، طيّبون

وطاهرونْ، كالندى والثلج، طاهرونْ

لا تقرؤوا عن جيلنا المهزوم يا أطفالْ (١)

وقد دارت مفاصل الخير في فلك الوحدة التي نزع إليها قباني باسم الحب، وراح يفجرها بين الحين والآخر في تجربته، لتغدو إيماناً مطلقاً قلما يكفر به إنسان، ولتثير نوراً يهدي كل من ضلّ من صف العرب.فالقى بهذا الإيمان وذاك النور في حقل الموضوعات العاطفية الملتهبة مخالفا من حيث الشكل الدقيق والإعلان الجليّ المألوف العام لدى الشعراء.مختزلاً منشوره الوحدوي في ورقة صفصافية ملونة بالعشق :

العالَمُ عشقٌ .. فاتّحدوا يا أهل العشقْ

مازال أبو لَهَبٍ يتمطّى فوق وسائد هذا الشرقْ

يتسلّى في قصِّ الحَلَمَات ..

وقطع الثدي، وضربِ العُنُقْ

---

(١) الأعمال السياسية الكاملة, ٦/ ٤٩٦

فتلألأُوا مثلَ مياهِ البحر، وفيضُوا مثل نهور الشرقْ

وافترشوا أوراقَ الصفصاف، وناموا في أجفان البرقْ [٢]

إن أبرز ما في الصورة من مظاهر الجمال ازدواجية الأصوات، ففي النص محوران مركزيان يشكلان البناء الهيكلي للحدث الصوري (الدعوة إلى التوحد) فالقطب الأول الموجه الشاعر وهو الشخصية المولدة للحدث، والقطب الآخر هو الشخصية المحورية التاريخية المقصود منها الإلتفاف خلف إيماءتها ورمزيتها (أبو لهب) لاستنطاق مآب الواقع من جاهلية وعناد وشقاق وتسلط ، واشتغلت الصورة الكلية على استثارة الخيال الحر بمغامرة جمالية عبر مجموعة من مفردات الطبيعة الجمالية (البحر، والنهر، والبرق، والصفصاف) التي أغنت المتن بشبكة من التنويعات الأسلوبية تعزيزاً لطاقات التعبير ودفعاً لإمكانات الاستقبال والاستجابة الجمالية .

واستحوذت مقولة السامي - تعني الترفع عن الصفات البشرية البشعة مثل الأنانية والرياء، والدناءة والجشع واللؤم[١] - مساحة كثيفة في النصوص التصويرية.فأطلق الشاعر غضبه على النفس المأسورة بالأنانية في حين بيروت تحترق وكل فرد من أبنائها يهمّ بإنقاذ ثروته الشخصية، ومدّ يده للتفكير الجمعي في المصالح لتقرير المصير ولحفظ التراث المشترك :

عندما كانت بيروتُ تحترقْ ..

وكان كلُّ واحدْ ..

يفكّر في إنقاذ ما تبقّى له من ثروة شخصيّةْ

تذكرْتُ - فجأةً -

أنكِ لا تزالينْ حبيبتي ...

---

[٢] الأعمال الشعرية الكاملة , ٢ / ١٣

[١] ينظر: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي،د.أحمد محمود خليل،دار الفكر،دمشق،سورية،ط١، ١٩٩٦م،١٠٢

وأنكِ ثروتي الكبرى التي لم أصرِّحْ عنها ...

وأنني مضطرٌ ..

– ولو كلَّفني ذلك حياتي –

لإنقاذ تراثنا المشتركْ ..

وممتلكاتِنا العاطفيَّةْ .. [٢]

يتراءى النص بخطاب حواري بين أنوية الشاعر وبين مرايا النص بيروت وهو يقدم شعريته الجمالية مستنهضاً في المتلقي طاقات الاستقبال التي تتحرك عليها الواقعة الشعرية (احتراق العاصمة الحبيبة) مغلقاً دائرة الداخل المتضخم بالعزلة عن الواقع والمتنعم بألم الوطن الذي ينتمي إليه حسبما يقتضيه قانون المماثلة مع الطبيعة .

وقد انغرست في أحشاء قاموسه التصويري معطيات التاريخ العربي والاعتزاز به، داعياً إلى إحيائه والاعتراف بوجوده والكف عن ذنب نكرانه ؛ لأن في ذلك جريمة سُجّلت ضد العرب الذين إنساقوا إلى تذويب الجسد الجميل من قيمهم في حامض الاغتصاب الحضاري والصلب التراثي تحت لواء الإنفتاح التقدمي على الثقافات والشعوب، متراقصين على جراحهم المستعرة:

شارعُنا أنكر تاريخَهُ

والتفَّ بالعِقْدِ .. وبالجوْرَب

والتهم الخيطَ .. وما تحتَهُ

وأتعب الخصرَ .. ولم يتعب

يمشي بلا وعيٍ ولا غايةٍ

مثلكِ، يامبهمةَ المطلب

---

[٢] الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٣٦٨

حركتِ بالإيقاع أحجارَهُ

فإندفعَتْ في عزّة الموكبْ [1]

يعتمد الأداء الجمالي في الصورة على الأفعال (أنكر، والتف، والتهم، وأتعب، ويمشي، واندفعت) المتحققة على مستوى النية والتخطيط، بمعنى أن الأفعال تتحرك في زمن قائم يمتلك حضوراً رمزياً عاطفياً تاريخياً في الذهن البشري مكتظاً بالتأمل الذي أنتجته أطياف المشابهة (مبهمة المطلب) كناية عن التهميش وانعدام غائية التفكير.

وانفعل نزار منذهلاً بالكتمان وضبابية الحقيقة عند إنسان عاش على ضوء الصراحة ومكاشفة المستتر بدلاً من خزي الفضيحة وتزويقها.فقد نزا وتصاخب وتطاول ليفصح عن المخبوء في سرداب الشارع العربي بنوع من التقرير الشعوري والانفعال الحضوري - لأن الحقيقة حضورية بذاته - ولا حاجة له بما دونه ليتأكد ويتوطد، فلا يريد أن يكون حكيماً يدلي بالعبر مباشرةً ولا واعظاً يعظ بالبينة بل شاعراً شاهد الحقيقة متصلاً ومجسداً إياها بالرموز والرؤى والأطياف التي تحدس في خياله وانفعاله[2].فيقول :

خمسةُ آلاف سنَةْ

ونحنُ في السرداب ..

ذقونُنا طويلةٌ ..

عيونُنا موانئ الذبابْ

يا أصدقائي

جربوا أن تكسروا الأبوابْ ..

أن تغسلوا أفكاركمْ، وتغسلوا الأثوابْ .. [3]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة،٢/ ٣٦٨

[2] ينظر: نزار قباني شاعر قضية وإلتزام،إيليا الحاوي،دار الكتاب اللبناني،بيروت،د.ط،د.ت،٢/ ٦

[3] الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٤٨٥

ملامح الواقع وخصائصه، وبين كل الثقافة وأخرى تشخص أمامنا تلك المغامرة الزمنية كاشفة عن الدور الذي مارسته الأنا العربية في ظل الوقت المنصرم (خمسة آلاف سنة)، وعجلة الزمان لا تتوقف بل تتطلب الجديد الذي توزع في كسر الأبواب، وغسل الأفكار والأثواب، ولعل حضور التغيير على المستوى المادي (كسر الأبواب، وغسل الأثواب) والمستوى الروحي (غسل الأفكار) في الموقف الشعري يقرّب أجزاء السياق ليتكامل أثره لدينا.

ويبلغ بنزار الأمر إلى برء جوهر العرب المكتوم الذي لعب على حباله ومدّ أبعاده إلى النص القرآني متفتقاً بسؤال محال يجر المتلقين إلى الإحساس بتداعي الأمة العربية للسقوط ولكي يضج مأتمها في أفق الأيام الحاضرة بأسلوب تعبيري مباشر خال من الاستبطان والانغلاق مفتتح بسؤال تضميني ساخر :

جلودُنا ميّتةُ الإحساسْ

أرواحُنا تشكو من الإفلاسْ

أيامُنا .. تدورُ بين الزار، والشطرَنجِ، والنُعاسْ

هل (نحنُ خيرُ أمّةٍ قد أخرجت للناسْ؟) [١]

كما انفتق موقفه الشعري عن مسخ المهادنة مع الخواطر والمظاهر الراكدة التي يؤديها العقل مرتكزاً إلى العُرف والقدر، داخلاً في محاولة لانتزاع الوجود الآخر الحقيقي من قلب الوجود الأليف المطروح على أديم المظاهر المتلبسة بالأقدار وترك العمل والسعي لمنازلة الحياة:

مااللذي عند السماءْ ؟

لكسالى .. ضعفاءْ ..

يستحيلون إلى موتى إذا عاش القمرْ ..

---

[١] الأعمال السياسية الكاملة , ٦/ ٤٨٧

ويهزّونَ قبورَ الأولياءْ ..

علّها ترزقُهُم رزّاً .. وأطفالاً .. قبورُ الأولياءْ

ويمدّون السجاجيدَ الأنيقات الطُرَرْ ..

يتسلّون بأفيونٍ نسمّيه قدَرْ ..

وقضاءْ .. [٢]

يكشف السياق الشعري عن عقل محكوم بالأقيسة المنطقية وخفوت هيمنة الأعاجيب الإعجازية، ويعيش متفاعلاً مع الكون عبر قدرته على النتجية العملية البعيدة عن المفهومات السائدة في ذهن السُذج .

وتجدر بنا الإشارة إلى أن صورة الخير النصية تصدق عليها القيم الجمالية، فالجمال كامن في موضوعات الخير، كما أن الخير محكوم عليه بالجمال أيضاً.فقدّر نزار المواقف نظراً لما فيها من جاذبية جمالية تنطوي على مطلقية الخير، ثم ارتبطت صورته بمبدأ الفردية أو النسبية فبدت وجهته النفسية في الشعور بالرضا والنفور عما يشط عن الخلق الرفيع وبالعكس فقد تشهد الصورة مضموناً منحطاً غرضه الوصول إلى الخلق السامي.كما صوّر الموضوعات أو الوقائع على أنها مجموعة من التجارب الفردية التي يحكم عليها بأنها خير. وغير خافٍ أن صوره تصدر عن مغامرة جمالية بما فيها من معانٍ وتركيبات تشد ((بين المأساة والمهزلة، وبين العفوية والمنطق، وبين الذاتي والموضوعي، وبين الحقيقة الغامضة والواقع المتغير المألوف))[١]. وتجذب الصفات الإنسانية العامة إلى حيز التنفيذ والشروع في نبذ المذموم منها حين مصادفتها في مجموعاته الشعرية .

---

[٢] الأعمال الشعرية الكاملة , ١/ ٣٦٥

[١] علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل الفن , د.عفيف بهنسي , السلسلة الفنية , عدد١٨ , سنة ١٩٧٢م, ٧٢

المبحث الثاني : القبح

القبح : إحساس النفس بالانكماش أمام صورة أو قضية ورفضها لأنها لا تتوافق معها وتمتعض منها في الواقع المحسوس والوعي المدرك.يظهر من صميم الموضوع بالنسبة للطبيعة، ويكون جزءً من حقيقة كلية إذا اكتشفها الفنان حوّلها إلى صورة تعبيرية طريفة مغمورة بأنظمة الجمال.كما يتجلى وجود القبح الطبيعي في حالة عدم الاتزان أو الاختلال المشتمل على النقص والدمامة والبشاعة مثل تباعد العينين أو بروز الفكين أو مسخ الوجوه، وكذلك الطبيعة المتوحشة مثل الحية الرقطاء والجيف البرية والذئب المفترس إلا أن الاستحسان يتغلغل بشكل مسرف للإيحاء بالقبح الذي يستند إلى ركائز الجمال أحياناً وإلى الحكم الانطباعي أحياناً أخرى، فلما كان الاستقباح متأتياً من خلل المعايير الجمالية الموضوعية كان قبحاً جمالياً، ولما كان منسرباً من الاستحسان كان حكماً انطباعياً محضاً كحكم الخائف على الحية الرقطاء بالقبح وعلى الذئب المفترس أو الجيف البرية إذا لم يرقه منظرها أو نتانتها، لذا يمكن للفنان أن يستلهم هذا المستقبح الانطباعي ليظهره في لوحة فنية ذات أسس جمالية باهرة .

تنبلج معضلة التعانق بين التعبير الفني المكتنز بالموضوعات والحوادث القبيحة وبين مداه الأستطيقي، أي إننا سنبحث عن جمالية القبح في التصوير الفني، فلما كان الفن بأشكاله المتنوعة محاكاة للواقع أو الطبيعة، فإن الفنان سينبري لمحاكاة الأشياء القبيحة مثلما يحاكي الأشياء الجميلة في منجزه محاكاة محكمة عبر آليات الجمال من التناسق والانسجام وقوة التعبير والإيماء[1]، لتأكيد صفة القبح وإبراز جوهره.وإذا ماخلا العمل الفني من هذه القوانين وفشل الفنان في إقامة التناسب والتوافق فهناك سيظهر القبح [2] في الأداء الفني، وليس القبح الجمالي الذي يُهدف من ورائه إلى استنباط الدلالات واستشفاف المعايير الكامنة خلف الاضطراب والاتساق مقابل الشذوذ، والواقع خلف الخيال، كما يرمي المتفنن إلى انبلاج الإحساس الغض تجاه صورة القبح من خلال تصعيد

---

(1) ينظر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال،د.جعفر الشكرجي،دار حوران،سورية،ط١ ٢٠٠٢م،١٥٨

(2) ينظر: الفنان والإنسان،د.زكريا إبراهيم،٩٣

وطأة الألم وبشاعة المشهد كأن يكون القتل أو الحرب أو البؤس، لذا اكتسبت صورة القبح في شعر نزار قيمة أستطيقية قوامها عنصر المشاركة أو الاستجابة المصاحبة للذة بدليل الاستمرار والمحافظة على ديمومة اللحظة بالرغم من الشعور المتنامي بالألم والإيذاء واللوعة[٣]، فضلاً عن مثولها الحي واستبطانها النفسي المرافق لأشطار الصورة .

انعطف نزار صوب القبح لإنجاح صورته الجمالية المتجسدة في مقتل المتنبي - بوصفه إنساناً شاعراً- وسمه هو بعصفور العرب مساوياً بين انطلاقة العصفور في أفق فسيح وانطلاقة الكلمة من لسان الشاعر في فضاء الحرية.فواصل مسيره في القضية مستمداً مثاله من العالم الموضوعي المشوب بعالمه الذاتي، متحرياً عن الصلة بين الأثر الأدبي التاريخي (المتنبي) ومأزق الشارع العربي.فإذا به يجد الصلة مهمشّة بالجهل والانحراف إلى درجة قتل المتنبي على أيدي المباحث بعيارات نارية غرست إحداها برأسه لأنه قمة التفكير، والثانية في حلقه لأنه مركز إنبثاق الكلمة، والثالثة في قلبه حيث يتوطن الشعور والعاطفة.وما لبث أن كتمت القضية فسرعان ما انعكست الطلقة التي أصابت قلب النمط التمثيلي (المتنبي) على النمط العام (المجتمع العربي) فهنالك ارتد المشهد إلى إثارة الانفعالات في الجليد المتراكم على قلب العرب :

إننا نسألُ عن شخصٍ يُسمّى المُتنبّي

كان في يومٍ من الأيام عصفورَ العربْ

فعرفنا أنه مات على أيدي المباحث

ووجدنا طَلْقَةً في رأسِهِ ..

ووجدنا طَلْقَةً في حَلْقِهِ ..

ووجدنا طَلْقَةً في قلبِهِ ..

---

[٣] ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)،جيروم ستولنيتز،٤٢٣

ووجدنا طَلْقَةً ثانية في قلبنا .. [1]

وتموضع القبح في هذه القطعة الشعرية بقتل مثال من مثل الأمة العربية بصورة مرئية من جانب ومتخيلة من جانب آخر.فالمرئي فيها أن الطلقات الثلاث اقتنصت (المتنبي) غفلة في الرأس وفي الحلق وفي القلب، بينما الرائي المرعوب من منظر الضحية تقتنصه طلقة حزن في قلبه.أما الصورة المتخيلة فتعد مكملة للصورة المرئية لأن المتنبي عصفور العرب وأغنية الحرية الذي استهدفته أيدي السلطة بالطلقات النارية حيث يفكر فلا فكر، وحيث يتكلم فلا كلمة ،

وحيث يشعر ويحب فلا شعر وحب.وهذا يعني أن صورة القبح لدى نزار باتت تستكنه المعاني والمضامين ولا تأبه بالنطاق العرضي للأشياء السطحية، إذ إن هدفه التوثب إلى ((تلك الحقائق المستترة وراء تلك الظواهر، التي نطلق عليها .... قبحاً))[2] لذا كانت صورته الجمالية تقوم على الصفات الجوهرية للأنماط النموذجية وتداعي معطياتها في حضرة الواقع السلطوي .

وقد أعاد نزار تشكيل الواقع جمالياً من خلال الاختزال الزمني الذي نسج فضاءه القصصي بين الواقع المعيش وبين الميتافيزيقي الغائب باستحضاره رمزاً سلطوياً سلبياً وأفرز معه جملة من المرتكزات الواقعية على أن استدعاء هذه الشخصية (فرعون) وتوظيفها في فضاء شعري يأخذ بعده الدلالي في الإشارة إلى تعسف السلطة وفساد أفعالها من خلال مشهد القبح الذي يخاطب الآخر (الشارع العربي) :

لو أنتَ دخلتَ على فرعونٍ

في عُزلتِهِ الأبديّه

ستشاهِدُ فَوقَ عباءَتِهِ

قطراتِ دماءٍ بشريّةْ

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٣٠٥

[2] الأصول الجمالية للفن الحديث،حسن محمد حسن،دار الفكر العربي،د.ط،د.ت،١٣٨

وتشاهد فوق وسادتِهِ

إمرأةً دون ذراعيْها ..

وقصائدَ دون ذراعَيْها

وخواتم ذهب مَرْميّةْ

وتشاهِدُ تحت أظافرهِ

قِطعاً من لَحْم الحُرِيّة .. [1]

قد أعرب الشاعر في خلق صورته الجمالية لمشهد القبح هذا عن تمسكه بـ ((مبدأ الواقعية))[2] فحمّل رؤيا الدخول على فرعون في عزلته الأبدية بمؤثرات مضمونية ترمز إلى سادية النمط النموذجي (فرعون) ونزعته الشريرة، محدثاً إيقاعاً ترابطياً ملؤه الدم المتدفق بين مشهد العباءة المتموجة بقطرات الدماء البشرية وبين منظر الوسادة التي تمكث فوقها إمرأة دون ذراعيها.ثم يقابل بين المرأة المبتورة الذراعين وبين القصائد المجذوذة المعنى لتكثيف مشهد القبح المادي والفكري في المتن الشعري وشحنه بطاقة النفور والمقت.كما اختزل قباني المشهد الأول بالمشهد الثاني عبر المداخلة بين العباءة المضرجّة بالدماء والمرأة والقصائد المبتورة الأذرع وبين أظافر فرعون التي نبتت فيها قطع من لحم الحرية.والحرية صورة ضمنية انساقت على إثرها المشاهد الآنفة من أجل إدانة الشر المحدق بالمجتمع والمكتنف في شخصية فرعون الذي ينهش لحم الحرية على مد العصور .

أدرك نزار التحول القاسي والمفاجئ للأمكنة والأزمنة بفعل المجريات السياسية المنحرفة، إذ سلخ الزمن المعدني النضارة من وجه بيروت حتى غدت أرملة العروبة وشرنقة الحواجز والملل والجريمة والجنون، فشرع يرسم لوحته المذكية في النفس شعلة النفور من مضمونها، ملفعاً أجزاءها بسَوْرة التناسب [3] بين ذينك القبحين : قبح الشكل

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٥٨٣

[2] القيم الجمالية،راوية عبد المنعم،٣١٧

[3] ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ,جان ماري جويو , ٥٠

وقبح المضمون، إذ صوّر التشوه القائم على الصعيد التشكيلي حيث بيروت تذبح على سرير الزفاف فكم هو مشهد مرعب أن تذبح فتاة على سرير زفافها ! وصوّر الخلل على الصعيد المعنوي حيث الشارع العربي يدور حول السرير متفرجاً فلا يُثار بعد سكوته ولا ينفجر بعد صمته، وكرر المشهد على المنوال عينه في الصورة الأولى مماثلاً بين الدجاجة التي يشخب نجيعها على طريق المارة وبيروت التي ذبحت على فراش زفافها، بينما فرّ المنتمون إليها بالعشق قبل الهوية والأرض، مما يثير الألم والكدر في منظر الفتاة المطلولة الدم وهي تبحث عن قبيلتها وأقرانها (العرب المتفرجين) فسرعان ما تذهل بنفاقهم جميعاً:

بيروتُ أرملةُ العروبةِ

والحواجزِ،

والجريمةِ، والجنُونْ ..

بيروتُ تُذبَحُ في سرير زفافها

والناسُ حول سريرها متفرجونْ

بيروتُ ..

تنزفُ كالدجاجة في الطريقِ،

فأين فرّ العاشقونْ ؟

بيروتُ تبحث عن حقيقتها،

وتبحث عن قبيلتها ..

وتبحث عن أقاربها ..

ولكن الجميع منافقونْ .. [٢]

---

[٢] الأعمال السياسية الكاملة, ٦/ ٨٥

أما التحول الزمني فقد ضمه في إطار صوري منسوج بتخيله الذاتي، ليكفل للصورة حق الصدمة بالفكرة أو الموضوع الذي تحمله حيال المتلقي.وهذا افترض على نزار أن يقتطع الزمن من التاريخ ويلصقه بالمعدن، ليقرر معلناً أن الزمن محتضر الإحساس لأن الذين يرزحون تحت وطأة ثوانيه ميتو الإحساس مذ انتموا إلى رجال الميليشيات المسلحة التي ما انفكت من الانضمام إليها حتى أشجار الغابة والوردة ومنظومة المبادئ والأيديولوجيات مما حدا بنزار إلى تصويرها بصدق مركز شامل عبر الإختزال الزمني - الذي أدى دوراً مهماً في إكساء النص جمالية الحوار السردية - واهباً انطباعات الحياة لأسراب تلك الصورة في توازن عسير[1] للحقائق المطروحة على السطح الشعري :

أما في هذا الزَّمَنِ المعدنيّ

الذي انضمَّت فيه أشجارُ الغابة

إلى رجال الميليشيّات

وأصبحت فيه الوردةُ تلبس الملابسَ المُرقَّطة ..

في زمن السنابلِ المسلَّحة

والعصافيرِ المسلَّحة

والثقافة المسلَّحة

والديانةِ المسلَّحة ..

فلا رغيفَ أشتريه ..

إلا وأجدُ في داخله مسدَّساً

ولا وردة أقطفُها من الحقل

[1] ينظر: بحث في علم الجمال ,جان برتليمي , ٢٣٢

إلا وترفع سلاحَها في وجهي

ولا كتابٌ أشتريه من المكتبة

إلا وينفجرُ بين أصابعي ... [١]

وقد تمّ التوازن الجمالي في معادلة الزمن المعدني المتساوية الأطراف بشكل باعث على الدهشة ، فانضمام أشجار الغابة إلى رجال الميليشيات يمنح العصافير فرصة التسلح ، لأن العصافير تستكين على أغصان تلك الأشجار. والوردة التي تلبس الملابسَ المُرقّطة ستُقطَف من الحقل شاهرة السلاح بوجه الشاعر.ولما كانت السنابل مسلّحة ، فإن الرغيف سيدَسُّ في طياته المسدس ، لأن إنتاج الرغيف رهين بالسنابل، ومادامت السنبلة مسلّحة فلا بد للمسدس أن ينـدسّ في طيات الرغيف.أما الثقافة والديانة المسلّحة ستورث الكتب التي تنفجر بين الأصابع، لأن اكتساب الثقافة واعتناق الديانة متوقف في أحد أشكاله على مطالعة الكتب، وما برحت الثقافة مسلّحة فلا ضير أن يكون من بين عدتها الحربية المتفجرات .

وضاعف نزار من مشاهد القبح لإحداث تأثير جمالي مقصود ((في خلق ردّة فعل عكسية،

قوامها الرفض والبحث عن واقع بديل))[٢] عن طريق إبراز سلسلة من المفارقات السلوكية والأخلاقية التي تجعل المتلقي أكثر انشداداً للصورة وذلك لأن التفاعل مع الحدث الصوري يكون أكثر حيوية وقوة عندما يكون مسبوقاً بتقشف وألم ومعاناة [٣]. فأدان الشر متوجساً بسؤال (من أين يأتينا الفرح)؟ وانتظم عناصر إجابته في وحدة

---

(١) الأعمال السياسية الكاملة, ٦/١١٨

(٢) مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية, التجليات الجمالية للقبيح في قصص زكريا تامر السلطة أنموذجاً, د.عبيد بركات, هناء إسماعيل, مجلد ٢٩, عدد ١, ٢٠٠٧م, ١٢٤

(٣) ينظر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال, د.جعفر الشكرجي, ١٥٩

التماثل [1] المجرد بين المعنويات، فإذا كان التفكير أسوداً فمرجعه إلى العقل الملون بالسواد وإذا كان الشر بادياً في الإنسانية فلأن دخيلة الإنسان نفسه سوداء.وقد دارت هذه المضامين حول النقطة البؤرية وهي (سيادة اللون الأسود) على الصورة الكلية للتعبير عن سخام الأفعال وبشاعة السلوك على وفق رؤيا التماثل ودلائلية السواد في القصيدة :

من أينَ يأتينا الفَرَحْ ؟

ولونُنا المفضّلُ السَّوادْ .

نفوسُنا سَوادْ .

عُقولُنا سَوادْ .

داخِلُنا سَوادْ

حتى البياضُ عندنا

يميلُ للسَّوادْ ... [2]

أجاد الشاعر في توظيف منعطفات البيئة بما تحويه من كائنات وجمادات لسبر واستشعار هول المفارقة بين ما كان وما هو كائن.كما أتقن الانتشار على صعيد المرجعيات الجمالية المتمثلة بالمجد والشرف والمثل العربية العليا الاجتماعية والدينية منها لصب لوحة القبح الهازلة أو المُدينة في شكل جمالي مؤثر ومشحون بدفقات البراعة الفنية.ففي قصيدة الاستجواب استحضر الإمام بوصفه رمزاً دينياً، والمخبرين بوصفهم رمزاً للسلطة وأحذية الجنود تومئ إلى مرتكبي جريمة قتل الإمام.ثم كرر الرمز الديني عبر التناظر (الدرويش) وبعث ما يدل عليه من جبّة ومسبحة وكشكول.وقد تلمس الحقيقة في جثة الإمام لأن الطعنات التي أودت بحياة الدرويش تحمل مؤشرات الجريمة التي ارتكبها المخبرون، ومما يلفت النظر في هذه الفاجعة التداعي وتواتر المعاني للوصول إلى الإجابة الشافية (من قتل الإمام)؟ :

(1) ينظر: فكرة الجمال، هيغل، ٦٦

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ٤٤٣

من قَتَل الإمامْ ؟

المخبرون يملأون غُرْفَتِي

مَنْ قَتَل الإمامْ ؟

أحذيةُ الجُنُود فوقَ رقبَتِي

منْ قتَلَ الإمام ؟

منْ طعَنَ الدرويشَ صاحبَ الطريقَهْ ؟

ومزّقَ الجُبَّةَ ..

والكشكُولَ ..

والمَسْبَحَةَ الأنيقهْ ..

يا سادتي :

لا تقلعوا أظافري ..

بَحْثاً عن الحقيقهْ ..

في جُثَّةِ القتيل، دوماً ، تسكُنُ الحقيقهْ [1]

ويتجسد القبح في الجريمة المتكاملة بامتلاء الغرفة بالمخبرين التي تأدى عنها قتلهم للإمام ،وأحذيتهم المسلطة على الرقاب تؤدي إلى قتلهم للإمام ، وتمزيق الجبّة والكشكول والمَسْبحة ينتج عنه قتلهم للإمام ، وكذلك طعن الدرويش وقلع الأظافر يحملان بصمات قتل الإمام.وهذا يؤشر إلى أن في جثة القتيل تثوي الحقيقة.وهكذا تدور الجريمة وتغلق في حلقة مفرغة من قَتَل الإمام ؟

[1] الأعمال السياسية الكاملة, ٣/ ١٢٣-١٢٤

أحسن نزار نحت قسمات القبح النابت في جسد المجتمع عبر تحولات الأفعال السلوكية هذه المرة ونوازع إرادة الشر التي تملكت أمته فأوصلتها إلى انعدام الثقة بكل ما تقوله السلطة الجائرة، لأن الصوت هو الصوت لا يمكن تغييره والعزف بذاته نشاز.بيد أنه في هذه الصورة أوقظ سحراً جديداً، وولّد المفاجأة والهجوم غير المنتظر[٢] على ما هو تافه وسطحي كالعكاز، أو ما هو طبيعي متوارد كالأطفال وقوس قزح مشوّهاً أو محوّلاً إياه إلى شيء غريب مثير لانتقام الآخر (صديقة) التي استدعاها نزار بوصفها مخاطباً عليه إدانة مآل البلاد التي ألغت دستور الإحساس بالشعب ودفنت مطالبه حتى وصلت إلى إطلاق النار على الحمام والغمام والأجراس خشية من صدح الحمام والأجراس ببشائر الخير والسلام، وكتماً لجود الغمام بالمطر :

لا تثِقي، صديقتي، بكُلِّ ما تقولُهُ الحكُومَة .

فعزفُهَا مُكرُرٌ ..

وصَوتُها نشازْ ..

المُخبرونَ .. كسَّرُوا عِظامَنا

وشعبُنا ...

يمشي على عُكّازْ ...

صديقةَ العُمْرِ التي ..

أقرأُ في عُيونِها المأسَاةْ

صديقةَ العمر التي تقتسمُ المَنفَى معي ..

والحُزنَ .. والشتَاتْ ..

نحن شعوبٌ تجهلُ الفرَحْ

[٢] ينظر: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث،د.عبد الغفار مكاوي،الهيئة المصرية العامة،مصر،١٩٧٢م،د.ط،١/ ٧٤

أطفالُنا ما شاهدوا في عُمرِهِمْ

قوسَ قُزَحْ ..

هذي بلادٌ أقفلتْ أبوابَها ..

والغتِ الإحساسْ ..

والغت الإحساسْ ..

هذي بلادٌ تُطلِقُ النارَ على الحَمَامِ ..

والغَمَامِ ..

والأجراسْ ... (١)

وينتج عما سبق أن اهتمام نزار بالقبح يعني تشكيل الواقع جمالياً عبر سلطة الصورة التي أشار من خلالها إلى شعرية الحدث الممتزج بالطرافة والسخرية للتعبير عن منطوق السلطة الظالم.ومن دون شك أن التصوير الشعري للقبيح في منجز الشاعر يرتبط برغبته في أن يهب الواقع ذاته المبدعة لتطهيره والقضاء على شناعته.كما تبين صورته الشعرية أن مثل الأشياء البسيطة التي ارتكز عليها في التجسيد الفني لا تهمه بقدر ما يهمه تصوير علاقات التوتر والصراع بين الخير والشر الذي يسمو فوق الأشياء، محتاجاً إلى القبح أيما احتياج ليس رغبة في تشويه الواقع بل لإثارة الشعور الطبيعي بالتعبير الجميل وتوليد الإحساس بالصدمة والرفض في نفس القارئ عندما يلتقي بالنص، فتراوده دخيلته للنفضة على الواقع الأسود. وقد امتازت صورة القبح بقوة الإيحاء لما تضمنته من عمق إنساني محجوب وراء اللغة الخفية التي تبتلع المعاني وتهضمها محيلةً الخارجي إلى داخلي محقق وبالعكس حسب كينونتها.

---

(١) الأعمال السياسية الكاملة, ٦/ ٣٨١-٣٨٢

الفصل الثالث

فلسفة الجمال

في صور نزار المادية

المبحث الأول : الطبيعة والمرأة

أولاً : الطبيعة

منذ أن وجد قباني ضالته في مساحات الإبداع الشعري المفتوحة باتت الطبيعة والمرأة المتشحتان بالألوان المعبّرة روافد تدر عليه جمالاً وتفيض خيالاً. وكثيراً ما اندمجت العناصر الثلاثة لتشكيل صورته الجمالية مواشجاً فيها بين الطبيعة والمرأة واللون فيحل الثلاثة في أهاب واحد منها, فتسمو بإبداعه هذا على العناصر الإبداعية الثلاثة حين يصوغ خلقاً جديداً يحمل موقفاً جمالياً خاصاً به يدعو إلى النظر الدقيق والتأمل والتكيف الكامل مع موضوع صورته. فنزار يعبر عن تكافؤ الصور مع غاياتها في شحن المتلقي بطاقة جمالية مصدرها الطبيعة التي تكاثرت وتنوعت إلى الحد الذي استحال العصفور الدوري إلى قطة ليلٍ وحشية، والمدينة إلى حقل لؤلؤ وطاووس ماء، والكتابات التي تسقط كالكرز الأحمر، وسنبلة القمح مكسورة بين الشفتين بينما تلبس المدينة البحر سواراً في معصمها، وتدخل السفن في مياه عيني فتاته الإقليمية[1]. وقد جاء عالمه الشعري زاخراً بالأشكال الهندسية أو العفوية المستمدة من الطبيعة. وما فتئت صورته الطريفة تتلمس هيأة الطبيعة الزخرفية وتكتسب وحدتها منها وتستمع لندائها الداعي إلى إسقاط ذاته المتفننة على جوهرها عبر البدائل المتحققة في التوحد والحلم والنكوص، وربما دخلتها التماهيات الأسطورية والتاريخية في سلوك مرتبط بالمكان الكوني.

---

[1] ينظر: مرايا متعاكسة, مقالات نقدية, أمين ألبرت الريحاني, ١٤٧

صورة الطبيعة في أعمال نزار ذات وجود فيزيائي وقوام ظاهري وإطار شيئي، منصهرة في وحدة واحدة تبحث عن ذاتها في الموضوع الطبيعي. فتقمصت تلك الصورة ذلك الجسد الطبيعي مطبوعة بطابع الإحالة النفسية والكيان التخييلي، ومنتمية إلى تلك الردهة المظلمة التي دعت الفنان إلى نسج صورة محكومة بعلاقات متبادلة.

أما اللون فقد تكشّف بوضوح في الموقف الجمالي الشعري، إذ وهب لصورة الطبيعة في شعر نزار تمام اكتمالها ودقتها ،لأنه هو الذي يحقق الجمال للصورة ويجعل الكمال لحياتها [1].

فلم تنهض صورة الطبيعة والمرأة والقيم والمعاني النفسية إلا من خلال التوافق والتناغم اللوني على وفق القوانين الجمالية، ومن ناحية أخرى نجد نزاراً قد بثّ في صورته الطبيعية اللونية أجواء من الخواطر والأحاسيس مبدداً ما في نفسه من دفين عبر التدرجات اللونية المقننة. هذا ما ستدليه أكثر الصور انتشاراً وصدًى في المجموعات الشعرية، صور الطبيعة الملونة.

وما انفراد المبنى الصوري الجاعل من هيأة العصفور نقطة مركزية دارت حولها كليات صور الطبيعة إلا غاية الشاعر من تجسيد الفكرة التي تثوي في صورة العصفور (الحرية). وقد جسد الحرية تجسيداً حسياً عيانياً، وخصّب الإحساس به عبر الانطلاق وتكسير القيود، ثم تلمس في هذا الكائن المرتكزات الجمالية الدقيقة المتمثلة بالحركة [2] التي تمنح ذلك العصفور قدراً كبيراً من الحيوية والرشاقة التي تعبر بدورها عن حالة إرادية مصحوبة بالفرح أو السعادة [3]، تنسجم وإرادة العصفور في حرية العيش والانفكاك من أسر الأقفاص. كما عمّق الشاعر الدلالة الجمالية بإضفاء اللون الرمادي بوصفه معادلاً للعصفور المغتصب الحرية (المسجون) لأن جدران السجن عادة ما تكون

---

[1] ينظر: النقد الجمالي، أندريه ريشار, ٣٧

[2] ينظر:دراسات ومقالات في النقد, منظور فلسفي, د.محمد شبل الكومي, تقديم د.محمد عناني, الهيئة المصرية العامة, القاهرة, ط١, ٢٠٠٨م, ١٧٢

[3] ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة, جان ماري جويو, ٦١

رمادية. ومما يلفت الانتباه مبنى الصورة العام الذي تمّ في حلقة درس نقاشية حوارية تتبادل الرأي والآخر بين الابن وأبيه أي بين المتذوق والرسام :

يضعُ إبني عُلْبةَ الوانِه امامي

ويطلُبُ مني أن أرسُمَ له عُصفُوراً..

أغطُّ الفرشاةَ باللون الرماديّ

وأرسُمُ له مربَّعاً عليه قفلٌ.. وقُضبَانٌ

يقولُ لي إبني، والدهشةُ تملأ عينيْه :

((.. ولكنَّ هذا سِجْنٌ..

ألا تعرفُ، ياأبي، كيف ترسُمُ عصفوراً ؟؟))

أقول له : ياوَلَدَي.. لا تؤاخذني

فقد نسيتُ شكلَ العصافيرْ... [1]

ثم يبلور نزار لوحته الطبيعية بالبحر فيمدها بسيل موضوعي سيكولوجي تدل عليه تموجات البحر ذاته سعة وعمقاً وهي بدورها تتوازى مع الحرية انتشاراً وامتداداً. كما استوعب المشهد البحري رؤيا الطوفان الجليلة والجميلة[2] في آن واحد، جميلة لأنها القوة التي تعيد للأرض شبابها وحياتها وتقهر القبح في ردائها، وجليلة لأنها طاقة تدمير شامل لا تحدُّ ولا تقيد فضلاً عن إثارتها للمشاعر المصحوبة بالخوف والحذر والرعب. ويبلغ حس الصورة أشده حين ينسحب النشاط الشعري في أفق اللون إلى منطقة موقوفة بحساسية الأنا الشاعرة إذ تسهم منطقية اللون الأسود في مركزية السلطة الواقعية مشخصة بأفعال الرقابة والحجر على الكلمة المعبرة.

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة, ٦/ ١١٥

[2] ينظر: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي, د.أحمد محمود خليل, ١٠٠

فيقول :

يَضَعُ إبني عُلْبةَ أقلامِهِ أمامي

ويطلُبُ مني أن أرسمَ له بَحْراً..

آخُذُ قلَمَ الرصاصْ ،

وأرسُمُ له دائرةً سوداءْ..

يقولُ لي إبني :

((ولكنْ هذه دائرةٌ سوداءُ، ياأبي..

ألا تعرفُ أن ترسمَ بحراً ؟

ثم ألا تعرفُ أن لونَ البحر أزْرَقْ ؟..))

أقولُ له : ياوَلَدي،

كنتُ في زماني شاطراً في رَسْم البحارْ

أما اليومَ.. فقد أخذوا مني الصنَّارةَ

وقاربَ الصيد..

ومنعُوني من الحوار مع اللون الأزرقْ..

واصطياد سَمَكِ الحريّة. [1]

وتكشف العلاقات الديناميكية الفيزيولوجية عن فتنة الصورة التي أفرزتها التعادلات اللونية اللون الأزرق وهو اللون المدلّه بالصفاء والعمق وهو لون الحوار السامي بالنسبة للأنا الشاعرة، واللون الأسود المتصف بالضيق والكبت. كما ينم هذا

[1] الأعمال السياسية الكاملة, ٦/ ١١٦

التعادل عن تحريك الفضاء البصري لترسيب الفاعلية الدلالية في ذهن المتلقي تحت عنوان الحرية التي تتغذى بها أحشاء قصيدة نزار.

وللأسماك حضور جمالي في مائيات صور نزار الرامزة إلى الحرية والانطلاق داخل السجن المائي، مستعذباً حياة العوم في جوانب البحر وأغواره، وممارساً لعاطفة الحب في انفتاح وانفلات دونما حَجْر أو رقابة لأن الآفاق أكثر سعة ورحابة وتتنافى مع حجرات الضيق إذ يقول :

لماذا لا يُحبُ الناسُ.. في لينٍ وفي يُسْرٍ ؟

كما الأسماكُ في البَحرِ..

كما الأقمارُ في أفلاكها تجري.. [1]

ولعل أول ما يلاحظ في هذه اللوحة الموازنة الطريفة بين صورة القمر في كبد السماء حيث نسق الارتفاع، وبين صورة السمك في قعر البحر حيث نسق الانخفاض إلا أن لكل منهما بعداً جمالياً خاصاً، ففي توسط القمر في كبد السماء منظر هياج شعوري مكلل بنغمة الاستحواذ الجمالي حيث الإشراق في وسط معتم مظلم، وفي طفو السمك على سطح البحر، حركات إيقاعية تتماوج مع انسيابية الحياة التي تستأسر الناظر ليواصل متعته الجمالية. بيد أن الرابطة بين الاتجاهين (المرتفع، المنخفض) (القمر، السمك) (السماء، البحر) مسافة الحرية التي تستأهل ممارستها أفقاً مرتفعاً لأن الارتفاع دال على السعة، والعمق الممتد لأن في الامتداد دالة على السعة أيضاً.

اعتمد نزار على الإشعاع الحركي المتدفق من الحصان لتكوين صورة الطبيعة. إذ تنم حركة الحصان عن التوازن الحيوي أثناء الخطو الوئيد، بينما تشف الحركة السريعة والقوية كراً وفراً عن الحب العنيف حسبما يتخيله الشاعر حتى يغدو الحصان رمزاً لتلك العاطفة الثائرة التي تجهل منطق الهدوء في أثناء التفريج عنها. ومن المذهل في المشهد

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٦٠١

التداخل بين الأقانيم الثلاثة - إن صح التعبير- المرأة المستحضرة في الخطاب المضمر (الكاف في حبك)، والطبيعة المستدعاة (الحصان) والعاطفة المتموضعة في (دهسة الحب)، إذ نهض هذا المرتكز بجمالية الصورة وروعة الأداء الفني :

يدهسني حبُّكِ.. مثلَ حصانٍ قوقازيٍ مجنونٍ [1]

وقد رصع نزار صورته بأنماط الطبيعة الصامتة معلناً الإشراق والعلاء في إطلالة الشمس وفي نضارة الوردة وانتشار الضوء، وهناء العافية متخذاً من التنوع الشكلي جسراً للعبور إلى بؤرة الصورة (الإشراق) وإسناده إلى فتاته التي تبدو أنها جميلة فتفاعل مع جمالها إلى الحد الذي جعله يسرد تلك الأوصاف في الطبيعة للتدليل على بهائها وإظهار فتنة طلعتها. إلا أنه جعل الشمس تستأثر بالأولوية والتقدم لكونها أول ما يشع سناه في باكورة الصباح :

يا وردةَ البحرِ، والضوءِ، والشمسِ، والعافيَهْ.. [2]

فتكرار دالة الإشراق في أكثر من مدلول ولد إيقاعاً انتشارياً على أكبر مساحة ممكنة لتشكيل المشهد الجمالي على وفق الالتفاف حول المدلول (الإشراق).

ثم يندفع الشاعر تجاه السماء حيث جمالية النجوم الجاذبة لأثر الكثرة[3] في حيز كبير يتسع لانتشارها وهيمنتها الضوئية. كما استوقد الإثارة الجمالية من خلال الإحساس باللامتناهي المستوحى من بعد السماء الشاسع وكذلك الإحساس بالتألق وتوهج الضياء في كبد الظلام ولكن الطابع الحسي للشعور بهذا الموضوع (النجوم) اتخذ مساراً آخر بسبب استحالة الظفر بتلك المرأة التي دخلت فوق ادعاء الخيال والنوال مثلما هي النجوم يُستحال الوصول إليها إلا بانعكاسها على صفحة الشبكية أو سطح الماء

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة, ٢/ ٤١

[2] المصدر نفسه, ٩/ ٩٥

[3] الإحساس بالجمال, جورج سانتيانا, ترجمة د.محمد مصطفى بدوي, مراجعة وتصدير د.زكريا نجيب محمود, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة, د.ط.د.ت, ١٢٤

ليلاً، ثم تحوّل الهوى إلى سراب خادع لأن مسافات الظفر بالفتاة شاسعة إلى حد التيه والضلال فهي حلم أو طيف خيال :

أريدُكِ..

أعلمُ أنّ النجومْ

أرومْ

ودونَ هوانا تقومْ

تخومْ [1]

وكان للطبيعة واللون أثرهما الجلي في إثراء الصورة بالحضور الجمالي والحضور النفسي الذي تعبق به علاقات التوازي اللونية للطبيعة، إذ واءم نزار بين بياض الزهرة وخضرة السنبلة لهاثاً وراء تجدد الحياة بنضوج الأمل وانبعاثه بعد رقعة الأسى وقسوة فقد الأب أو الأم، وجرياً خلف التجدد بعد توجع الأرض من شحوب الخريف.

إن المصورات التشبيهية التي أدخلها نزار في المتن الشعري، صارت تؤثث المشهد على نحو يبرهن صوت الحزن والجفاف، كما نهضت بفلسفة الصورة القائمة على فكرة المحو وتغييب الحياة ثم القدرة على بعثها من جديد بصورة أكثر نصاعة وتألقاً لأنها مسبوقة بتقشف وألم. ولا ننسى أن الصورة انفتحت على تنويع مدهش وتطور هائل في إطلاق الدلالة، بحيث غدا المشهد تجربة طويلة ملتحمة على وفق خصوصية التضاد في النص بين الجماد والحركة وبين الحياة والموت، وبين الفرح والحزن وبين الأمل والتشاؤم من خلال تفجير الطاقة اللونية (الأبيض والأخضر والأسود الذي استدعته صورة الليل دون التصريح به) :

منْ بحار الأسى، وليْلِ اليَتامى

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة , ١/ ٣٢

تطلعُ الآنَ، زهرةٌ بيضاءُ

من شُحوب الخريفِ، من وَجَعِ الأرضِ

تلوحُ السنابلُ الخضْراءُ [1]

وتبدو ظاهرة تلوين الأشياء بغير ألوانها الحقيقية في المعجم النزاري استعمالاً فنياً اتكأ عليه ليفرز عمقاً دلالياً، يفوق الدلالة السطحية أو المباشرة للون[2]. ثم لأداء مهنة جمالية تستهدف متلقي الرسالة الشعرية بأقصى درجة من السرعة والإمتاع لئلا ينفك من إسار القصيدة إلى أن يضرب ناقوس الختام. فيقول:

والقمرُ الأخضرُ..

عادَ أخيراً كي يتزوَّجَ من لُبنانْ.. [3]

فسياق المتن الشعري يحمل دلالة جمالية عامة مستقرة في صورة (القمر الأخضر) لأنه قمر يخالف المألوف مما يبعث بالتعجيب في ذات المتذوق خروجاً من العادة إلى اللاممكن، والذي يبدو أن القمر قد غادر لبنان في أثناء سني الحرب العجاف فما عادت تنبض بالحيوية والنضارة، ولما انقضت تلك الحرب وقضت على جمال المدينة عاد القمر كي يتزوجها من جديد. وهذا يضفي دلالة الإقتران الأبدي بين الجمال ولبنان المتمثل برابطة الزواج[4]. كما حمل السياق الشعري مبدأ التطور[5] أو التوالي في الانتقال من أجزاء سابقة زمانياً للبنان إلى أجزاء لاحقة عليها، وهذا واضح جداً بالنسبة لحال المدينة

[1] الأعمال السياسية الكاملة, ٣/ ٤١٠

[2] ينظر: المجلة العربية للعلوم الإنسانية, التشكيلات الدلالية للألوان في النص الشعري عند نزار قباني:اللونان الأحمر والأخضر نموذجاً, هايل طالب, عدد٨٧, سنة ٢٢, ٢٠٠٤م, ١٩٥

[3] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٥٨٧

[4] ينظر: المجلة العربية للعلوم الإنسانية،هايل طالب،١٩٦

[5] ينظر: سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال،الشيخ كامل عويضة،٧٤

قبل الحرب وبعدها مما يحقق جمالية الصورة بفعل المفارقة بين زمنين، حيث تجاوزت لبنان زمن العقم إلى زمن الإخصاب والحياة.

وبعد رفقة الصورة الجمالية للطبيعة نقف على أن شعر نزار امتزج بالطبيعة عناصر وصفاتٍ ولوناً وحركةً ومفردات وعلاقات لكونها المصدر الأول الذي يحرض طاقات الجمال في نفسه، معتمداً على ذوقه الذاتي وخبرته لتكوين عالمه الجمالي الخاص. ونستطيع القول إن الإستراتيجية المهيمنة على مستويات الصورة كلها الحسية[١] التي استثمرها استثمارا جمالياً لا تكاد تخلو قصائده من ظلالها.

ثانياً : المرأة

إن الجمال في أحد أطيافه هو ((صورة الطبيعة منعكسة على المرأة))[٢] معنى هذا أن جمال الطبيعة كله بما فيها من ذبذبات وحركات وموجات وخطوط وألوان متناثرة في قسمات وجه المرأة وملامح قدّها ونسيج شَعْرها وهندسة جسدها المشع بالخطوط المنحنية والزوايا الملتوية التي تنم عن انسيابية جسمها ورشاقة حركاتها. كما يوجد في مختلف انحناءات جسمها إيقاعاً منسجماً أي أنك في كل منعطف من المنحنيات تشعر بالوضع السابق وفي الوقت نفسه تحس بالجدة والتغيير[٣]. لذا أمست المرأة قيمةً جمالية قادرةً على بث المتعة في النفس لأنها تجمع إلى جنب جمالها جمال الطبيعة الذي يستفز متأمله بالمشاعر الجمالية. من هنا اتخذ نزار المرأة مثالاً تذوقياً على نحو تفصيلي وعلى وفق مزاج تحليلي مانحاً ذلك النمط صفة التقديس الجمالي عبر قدرته على الخلق والإبداع الفنيين.

تحول أفق المرأة إلى رمز لفنه وتجسيد لصورته الجمالية المدغمة بمعطيات الطبيعة التي امتزجت بها فأكملتها، ونهلت صفاتها فأحكمتها، فلم يتُق نزار لعيني فتاته إلا في

---

[١] ينظر: نبرات الخطاب الشعري،د.صلاح فضل،٢٩

[٢] مفاهيم العقل العربي، د.علي القاسمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤م، ١٣٨

[٣] ينظر: مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي، سامي رزق،مكتبة منابع الثقافة العربية، د.ط.د.ت، ٢٤

خضم البحر أو خضرة الحقول ليشهد بأن العيون زرقاء أو خضراء، ولم يلف جسده بشعرها إلا في الليل الطويل الحالك ليصرّح بأن الشعر أسود طويل، ولم يرَ فِلْقة غرتها إلا في ظل إشعاعات القمر ليفتح بوابة الإشراق من مُحياها، ولم يتهاو في درك ثغرها إلا في شتاء الثلج ليركز على حنوها ودفئها، ولم يأنس شذّى بوجنتيها إلا في ياسمين بيته الدمشقي، ليضاعف من تورد خديها. حتى براءة عاطفة الحب المتبددة على توأمه (المرأة) تراءت له في سنجابة بيضاء، وإذا اشتد العنف بعاطفتها فهي حصان قوقازي مجنون.

هاهي قصيدة نزار تقترح جمالية محددة بأرضية المرأة كما وجدت نفسها ذات لحظة تغفو على مهاد الطبيعة الآسرة لتجتلب دقائق أنوثتها الخالدة، ولتستقي علائق صورتها من قوانينها الجمالية، وليندى خيالها من عذب هديرها المستمر. لهذا وذاك شاهد قباني انفجار وجده في تحولات الفصول وبالتحديد في شهر أيلول لأنه الحلقة الأخيرة من مرحلة نضج الثمار التي عادة ما تولد في الربيع إذ تورق وتتفتح البراعم لتفسح المجال للثمار، فقمة النضج المتكامل في أيلول، موازياً بين فتاته الحلم في قمة النضج والرقي، مترسماً خطو الحب باتجاه صاعد إلى الأعلى. وهنا تكمن المحطة الارتكازية التي نزلت عندها كليات الصور المتنوعة والمنساقة بتكرار نبرة الارتفاع من الداخل إلى الخارج أو من الأسفل إلى الأعلى من موسيقى المياه الجوفية إلى ليبرالية العصافير. فحدث الجمال في المشهد بفعل التنوع المتبادل الذي أدخله نزار في حيز قصيدته لينعكس المشهد الطبيعي بمبادلة الدور إلى اندفاع الوجدان وتدفق العشق نحو سكنه (المرأة) :

عندما يأتي أيلُولْ

أسمعُ تحت جلْدي موسيقى المياه الجوفيَّةْ..

وأكتشفُ أن حُبّي لكِ..

هو جزءٌ من حركة الفُصُولْ

وكيمياءِ الأرضْ ،

وانبثاق الينابيعْ ،

وارتفاع السّنابلْ،

وتحوّلاتِ البحرْ ،

وحريّةِ المراكبْ ،

وليبراليّةِ العصافيرْ. [1]

ولما نسلك دهاليز قصيدة نزار لنصل إلى نقطة المركز نمرّ بتنوعات متبادلة هي التي تهدينا إلى تلك النقطة : فموسيقى المياه الجوفية تعني الصخب والهياج في جوف الأرض مما تأ دى إلى تفجر نحو الأعلى. وحركة الفصول هي حركة تصاعدية متجهة نحو التطور الزمني. فكل لحظة زمنية سابقة أو حاضرة تستشرف لحظة زمنية لاحقة وهذا يعني الصعود في تراتبية الزمن نحو الأعلى. وكيمياء الأرض جملة من التفاعلات التي تنتج صوراً تصاعدية باتجاه التطور والأطوار مثلما الحمم البركانية المتفجرة نحو الأعلى. وفي انبثاق الينابيع تتفجر مياه الجوف إلى الأعلى. وارتفاع السنابل تمثله نمو سنبلة القمح مرتفعة بتمايل دقيق عن سطح التربة مما تندفع نحو الأعلى. وتحولات البحر تنتجها حصيلة الحركة التموجية مداً وجزراً، أي هبوط الماء ثم صعوده من الأسفل إلى الأعلى. أما ليبرالية العصافير فهي جنوح العصفور بفطرته التكوينية إلى التحليق في السماء من الأسفل نحو الأعلى. وكذلك حركة العشق هي اندفاع من الداخل إلى الخارج أي صعود نحو الأعلى.

تمثّل الشاعر آيات الجمال في وجه المرأة، لأنه أول ما يطالعه من فتنتها المتفشية في لون البشرة كصفحة بيضاء، ونصف جمال الوجه مرده إلى البياض المشرق الذي سلب الشاعر عن كل شيء حتى الاستيعاب والرؤية فراح يتأمل شدة سطوعه :

إنّ وجْهَكِ الجميلْ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة،٩/ ١٨٤

اصبح صفحةً بيضاءْ
لا ارى فيها شيئاً
ولا أقرأ شيئاً..
ولا أستوعِبُ شيئاً.. [1]

وفي معرضة أخرى كان جمال الوجه الإشراق والبريق كإشراق الفضة ويبدو ان هذا الجمال هو الذي يستأثر بغثيان نزار نفسه :

اعطي لوجهكِ فُرْصةً
حتى يُدوِّخَني بفِتنتهِ..
ويغسِلني بفضتِهِ
ويقرأ لي مساءً
ما تيسَّر من كتاب الياسمينْ... [2]

ولا تنضج صورة الوجه الجميل إلا بعد إسباغ العيون الواسعة. وقد انفتحت دلالة أتساع تلك العينين من جسور الفرات، أما دلالة سوادهما فقد انفتحت في صورة الليل :

بعينيكِ..
تُفتحُ لَيلاً [...]
كل جُسُور الفرات. [3]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ٢٤٧

[2] المصدر نفسه، ٩/ ١٦١

[3] المصدر نفسه،٩/ ٢٧

ومما يلحظ في هذه الصورة قوة التعبير الفردي عند نزار، إذ تنفتح الدلالات عبر إستراتيجية اللون الأسود المؤدى في مفردة (ليلاً) - يعني الإيحاء باللون دون رؤيته - وتنسرب صفة العين (الاتساع) عبر المد المكاني المطروح في التركيب الإضافي (جسور الفرات).

ولم يقتصر الشاعر على سر جمال العين بوجه محبوبته بل شرع بسرد مواضع الجمال تنازلياً حيث استقرت صورته على الفم المشتمل على الأسنان. فرسم ابتسامة مودودته بلون عاجي تحقق في مفردة الثلج المتعري ليخلع الصفاء والبياض على الأسنان :

كلّما حدّقتُ فيها ضحكت

وتعرّى الثلجُ في أسنانها (١)

وقد أسدل الشَعْر على اللوحة الشعرية جمالاً فائقاً، ومن دون شك فإن قباني تقصى الشعر الأسود الطويل في لوحته، تناسباً مع وجه الفتاة المتلألئ والعيون الحوراء. فاسترسل في قصة فتاة الجزائر (جميلة بوحيرد) إلى أن استوقفه شعرها العربي الأسود ماثلاً بينه وبين صيف البلاد العربية الطويل، أو شلال الأحزان الذي لاينضب ليمنح الصورة طابعاً أنثوياً مضمخاً بطول شَعْر الفتاة :

والشَعْرُ العربيُّ الأسوَدْ

كالصيفِ..

كشلاَّلِ الأحزانْ(٢)

كما وصف جسدها بأنه ذو لون خمري أسمر، محافظاً على السمات الجمالية للجسد العربي المنعوت بالسُمرة، عاداً هذا اللون هو اللون الجمالي السائد في البلاد العربية بالنسبة للمرأة :

---

(١) المصدر نفسه، ١/ ٣٧

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٤٤٩

الجسدُ الخمريُّ الأسمَرْ
تنفضُهُ لَمَساتُ التيَّارْ [1]

وصدر نزار عن ذوق جمالي عربي تملكه في خصلات الشعر الطويلة إلا أنه لم يصرّح بتلك الصفة بل أفردها في سياق يلزم حبيبته بأن تهب الفرصة لشَعْرها حتى يدور حول الأرض أو حوله ملايين السنين كناية عن طوله فيقول :

أعْطي لشَعْرِك فُرصةً
ليدورَ حولَ الأرضِ..
أو حَوْلي..
ملايينَ السنينْ.. [2]

ولم يقدم نزار نموذجه الجمالي دون الاحتفاء والتأمل بالقامة المائسة الموهمة للرائي بأنها تتحرك حركة طليقة خالية من كل جهد عضلي كأنما يحركها النسيم. وقد أكد الجماليون بأن الجمال يتموضع في الحركة الرشيقة التي تنفق جهداً قليلاً من القوة[3]. فعبّر الشاعر عن مستدق الخصر النحيل ضاماً إليه القدمين الصقيلتين، ومما يؤلف الظهير الجمالي بين الخصر والقدمين، النعومة والبريق المنسوج من عقد التشابه بين بروكار الخصر وسيراميك القدمين، مؤمناً بأن

---

[1] المصدر نفسه،١/ ٤٥٢

[2] المصدر نفسه،٩/ ١٦٢

[3] ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة،جان ماري جويو،٥٤

*البروكار: من أشهر وأفخر أنواع الأقمشة الحريرية التي تمتاز بها سورية، ينسج من خيوط الذهب والفضة والحرير وهو ذو رسوم وأشكال متنوعة. ينظر: www. Syriangate . com

انطلاقة الإلهام الشعري ونهايته من أجزاء هذا الجسد الفاتن لأنه طالما مكث متأملاً في مكونات جماله :

وكانَ الشِعْرُ يبتدئُ من بُروكّار* خَصْرِكْ..

وينتهي عند سيراميكِ* قَدَمَيْكِ. [1]

كما استعرض نزار نموذجاً جمالياً آخر بسرد شعري أسطوري لفتاة قد لا تكون عربية وهذا ما تبينته فرشاته الفنانة حسبما رسم على صفحة قصيدته من عيون خضراء في هيأة طير، وشعر طويل لم يفصح عن لونه :

.. وكانَ في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزمانْ

خليفةٌ له ابنةٌ جميلةْ..

عيونها.

طَيْرانِ أخضرانْ..

وشَعْرُها قصيدةٌ طويلةْ.. [2]

والواقع لم يختر الشاعر من الأشكال الطبيعية الماثلة لذهنه سوى أكثرها دلالة على حسيه بالمرأة، ولم يختر أيضاً سوى ما وجده أشد معادلة له في ذاته، اي ما يألفه منعكساً في قمة مشهده الذاتي وتأهبه لحظة الموقف الشعري أو تجربة القصيدة التي عاشت فيه بدافع الإلهام كموضوع حي، فسرعان ما تحوّل نصه إلى كيان صوري أنثوي مشروط بتلقيه، دامجاً شعوره - أي شعور المتلقي - بآليته التكوينية ومحركاً مسارات التخييل عنده لكي يتقن قراءة المهيمنة (الجسد الجميل) في كل نص أو صورة.

---

*السيراميك: عبارة عن طين مطبوخ تضاف إليه جملة من الأكاسيد لكي يصبح مادة صقيلة شديدة السطوع والبريق.

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ١٥٥

[2] المصدر نفسه،١/ ٥٠٦

المبحث الثاني : المكان

المكان : هو الفراغ المنتظم في علاقات هندسية ومقاييس جغرافية هذا بالنسبة للمكان الجغرافي. أما المكان الشعري أو الفني فهو الفضاء المفتوح المتركب بفعل العلاقات التخييلية والومضات الحدسية، المحكوم بالبعد الحقيقي الواقعي والمنضبط بالحس الوجداني للذات الخالقة، والمشبع بالأيديولوجيات والرموز الدلائلية.

ويتضح من هذا التحديد في أعلاه الفرق بين المكان الجغرافي أو الهندسي وبين المكان الشعري. حيث المكان الهندسي يمثل مجموعة من الأحياز والزوايا المتحجمة في أقيسة خاصة، بينما المكان الشعري يغدو ((محمولاً نفسياً خبرياً))[1] تهتدي إليه الذات المبدعة وتستنير بوهج إشعاعاته سواء أكانت زمنية ماضية ملفوفة بالذكرى يصقلها حس الشاعر لكي تتحول إلى دالة شعرية متداولة بين الجموع المتذوق أم كانت وهجاً جمعت أشتاته مخيلة الشاعر ونسجت وجوده خيوط الحلم والذاكرة ودعمت أركانه مستويات التحوير الإسقاطية فيتحول المكان على أثرها إلى خلفية جمالية مقصودة بذاتها بعد أن كانت دالاً على الاحتواء الإنساني والالتجاء الحميمي المشترك بين البشر.

وقد جرى نزار وراء هذا المبدأ ليبرأ وحدة الجو الشعري على وفق نفحات المكان المنسربة لوعيه، وليسقط رؤاه على اللحظة الدرامية التي لا تقوم دون مكان يكشف عن هويتها وأحداثها وصراعها وبعدها النفسي والتاريخي والعقائدي وقد يكون البعد أسطورياً إذا ما تصاعد النص إلى الموروثات القبلية. لذا يبرز المكان في صورة نزار بوصفه وسطاً مثالياً متداخل الأجزاء متناصاً مع الحقيقة الوجودية. وقد تماست إحداثياته مع مركزية العواطف والأفكار، وهدفت تلك الصورة إلى تقريب الأمكنة الغابرة في المضي من ذهن المرء العصري، وإحياء معالمها الدارسة عبر صبها في إطار تجسيدي جمالي متفرق الاتجاهات والأمداء.

---

[1] مضمرات النص والخطاب في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي سليمان حسين، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، د.ط، ٣٠٤

وقد انتظمت الإحداثية المكانية في عالم نزار بأنساق متنوعة، متراصة على وفق حيثيات الموقف الشعري فنستطيع أن نطل من بعض النوافذ التي يفتحها المشهد الشعري، لنرى جماليتها المكانية في ظل منطق جديد يوائم بصورة عميقة بين ظاهراتية المكان واستبطاناته النفسية على وفق رؤية الناقد والفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار في كتابه ((جماليات المكان)) وبين الرؤية المنهجية الجديدة التي قدمتها الدكتورة ابتسام المدني في دراستها لجماليات المكان في ((الجنة في القرآن الكريم دراسة جمالية))، إذ ارتكزت تلك الدراسة على عرض معايير فلسفة الجمال على زوايا المكان في الجنة من خلال القرآن الكريم لبيان ما خضع من تلك المعايير لصور المكان الجنتية وما يمكن أن يستشف من معايير أخرى لم تلحظها فلسفة الجمال. فاستطاع البحث هذا أن يرصد أنواع الأمكنة في شعر نزار، منها :

الأمكنة في شعر نزار

أ. المكان الحميمي الأليف

١. البيت

هو الموضع الذي تتجذر فيه أصول الوجود الحقيقي للإنسان، فينطلق تدريجياً بمرتع الطفولة، وقيم النشأة، وحجرات الترعرع، وملاجئ الماضي الذي أصبح كياناً متخيلاً عاشه قباني بوصفه تجربة قادته إلى تجسيدها في صورة حميمية دافئة متماثلة مع طابع البيت الذي ضمه بدفء. ومن غير شك نألف في صورته المكانية نوعاً من الانجذاب الحُلمي لموطن السُكنى فلا تكاد ذكرياته تتجاوز حدود محله الأول المتناثرة في كل ركن من أركان البيت القديم.

وإذا قرأنا صورة أزقة قرطبة الضيقة نستشعر على الفور أن نزار يمضي وراء موضع مثالي ينتسب إلى ماضيه فتنبعث من صميمه أجمل صورة مضادة - البيت الدمشقي - الذي ناجاه في الأزقة الضيقة فأعادته إلى الوراء زمناً ومكاناً، ففي أكثر من مرة يخرج من جيبه مفتاح البيت العتيق بدمشق :

في أزقّة قرطبة الضيقّة..

مددتُ يدي إلى جيبي أكثرَ من مرّة..

لأخرجَ مفتاحَ بيتنا في دمَشقْ..

أحواضُ الشمشير.. واللَّيْلَكِ.. والقُرطاسيا..

البركةُ الوسطى، عَيْنُ الدار الزرقاءْ

الياسمينُ الزاحفُ على أكتاف المخادعْ..

وعلى أكتافنا..

النافورةُ الذهبيّةُ، طفلةُ البيت المُدَلَّلَهْ..

التي لا تنشفُ لها حُنجرةْ.. [1]

إذ تنكشف أمام المبدع منطقة من التاريخ العتيق جداً حيث تتغلغل فيها أقدم الذكريات

المتيحة للشاعر استرجاعها لمحات من أحلام يقظته فيها، دامجاً بخياله بين القديم جداً وبين المستعاد من الذكريات في مكانه الشعري[2]. لكي يُحيي تثبيتات السعادة التي استدعتها الذكريات المختزنة في الذاكرة المبدعة[3].

أما قيم الجذب الجمالي فتنكشف - ريثما يُفتح الباب - المكتنزة في صحن الدار حيث بركة المياه الزرقاء الوثيرة بالياسمين والليلك والشمشير. كما تتوسط تلك البركة نافورة ذهبية لا ينقطع هدير دفق مياهها من أسفلها إلى أعلاها. وقد ألزم الفنان صورة النافورة بمعيار المشابهة الذي يتجلى في تكثيف التداخل بين الأثر المنتَج والأصل الذي

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٥٤١

[2] ينظر: جماليات المكان،غاستون باشلار،ترجمة غالب هلسا،دار الجاحظ،بغداد،١٩٨٠م،د.ط،٤٣

[3] ينظر: المصدر نفسه،٤٤

أخذ عنه لمحاكاة النموذج وتمثيل الواقع من أجل رؤيته بشكل أفضل وتأمله بدقة ورويّة[1]، فوازن بين توسطها في فناء الدار، وما يمكن أن تستقطب بذلك الأنظار، وبين طفلة البيت المدلّلة التي عادة ما تكون موضع استقطاب الآخر. كما أسهمت دفقات المياه المتصاعدة بانطلاق الصوت من أسفل الجوف إلى أعلاه عبر عملية التنفس، ببساطة وتلقائية في بلورة فكرة التشابه التي توارت خلفها جمالية البيت المستدعى.

وأراد الشاعر لمكانه الأليف أن يكتمل قوامه الجمالي فبثه شذرات الحياة والحركة[2] الدائبة وهي قيمة جمالية كسرت جمود فناء الدار بخفقات الحمام هبوطاً وصعوداً، لأن النفس الإنسانية تملُّ النغمة الواحدة الرتيبة فتميل إلى عكسها[3] :

وأن الحَمامَ الدمشقيَّ..

مازالَ يلعبُ في صحن داري. [4]

وفي موقع آخر ينتقل الشاعر إلى مكان خيالي يقع في مناطق مغايرة للمكان المباشر المتواجد في الواقع، ويخضع للجغرافيات الحُلمية التي لاوجود لها إلا في مساحاته الذهنية منها:

قالَتْ : حرامٌ أن يكونَ لنا

على أراجيح الضيا.. بيتُ ؟

يَغسِّلُ البَريقُ شبّاكَهُ

وسقفهُ طرّزهُ النبتُ

---

[1] ينظر: النقد الجمالي،أندريه ريشار،١١-١٢-١٣

[2] ينظر: مقدمة في الدراسات الجمالية،د.محمد علي أبو ريان،دار المعرفة الجامعية،بيروت،١٩٧٩م،د.ط،٢٧

[3] ينظر: تمهيد في النقد الحديث،روز غريب،١٢٣

[4] الأعمال الشعرية الكاملة، ١٤٣/٥

وفيه آلاتُ الهوى كلُّها

الكوبُ.. والقِربةُ.. والتختُ..

كمنزل العصفورِ، أرضى به

فيه الطعامُ السمْحُ.. والصمتُ [1]

ذلك المكان المجازي الذي اعتمد قباني فيه على البلاغيات التصويرية الإخبارية البسيطة لوصفه وعرض مكوناته الخاضعة للعلاقات الإنسانية العاطفية بهدف تجسيدها بالتبادل مع المتخيل لتقريبها إلى الإفهام. فكان البيت على صعيد وجداني خصب شُيد على وفق مرتكزات البساطة التي استحدثتها إحداثية منزل العصفور. وعامل البساطة في الصورة يظهر طاقة جمالية في المكان الذي تنوعت أجزاؤه. والركائز الجمالية في التنوع والبساطة تسبغ جمالاً مناسباً على البيت المشابه لعش العصفور، فالبساطة، كما قيل يرتبط جمالها بالتنوع إذ إن البساطة من دون التنوع لا تعد جمالاً"[2]. وقد وصلت عملية التشييد إلى تشكيل الشباك والسقف على نحو يتجاوز عتبة الواقع إلى ما قد يتناقض معها غير أن التشكيل يدخل في سياق حُلمي مشحوذ بصبابات الضياع واللاوجود إلى ان تحول هذا البيت لواقع ذهني ملفع بأثاث بسيطة (آلات الهوى، والكوب، والتخت، والقربة) كما ظهر المغلق في سياق التشييد المكاني من خلال الصمت الذي يلف حنايا البيت ثم أشارت سكونية الصمت إلى فيزيقية البيت المتمثلة بالصغر، لأن الصمت يتنافر مع المد والاتساع.

٢. المدينة

إن طبيعة المكان في المدينة تتسم بالاتساع والمدى المفتوح، المشعر بالفخامة[3]. فوظف الشاعر هذه البيئة المكانية في صورته مطبقاً عليها ثنائيات جمالية انسربت من ثقافته

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ١٠٣

[2] ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،د.محمد أبو ريان،٢٨

[3] ينظر: مبادئ علم الجمال،شارل لالو،ترجمة خليل شطا،دار دمشق،١٩٨٢م،د.ط،٦٦

وخبرته الفيزيقية :

بداخلي..
عمّرتِ، يا سيّدتي، مدينةً
عاليةَ الأسوار والمَداخلِ
لِيصفرِ مليونٍ من البّلابلِ..
ونِصفرِ مليونٍ من الغُزلانِ ،
والأرانبِ البيضاءِ ،
والأيائلِ..
فضاؤها، أكبر من أجنحتي.
نجومُها، أبْعَدُ من نُبُوءتي.
وبَحْرُها، أعْرَضُ من سواحلي... [1]

وقد خلّفت هذه الثنائيات بخياله الذي عمرّت فيه المدينة العالية ذات الأنساق المتتالية (الداخل، الخارج)، (العلو، الانخفاض)، (الاتساع، الضيق). فأسبغ الفنان إيقاع العلو في ارتفاع الأسوار والبوابات، وشكّل نسقي المتسع والضيّق من خلال التكثيف السكاني للحيوانات الأليفة في المدينة أما الضيّق فقد أنبأ عنه عبر إبلاغية الأجنحة لأن الصغر مرتبط بدلالة الضيّق، ومثلها السواحل التي انفتحت على اتساع البحر بفعل قرار العمق.

بدت الطاقة الجمالية في المكان الخيالي، على ركيزة الكبر والعظم والفخامة التي تنطوي على جمال فائق ليثير في النفس الرهبة المشوبة بالإعجاب والمتعة، مما يشعر القارئ

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ٤٢١

بروعة العظمة والجلال[1]، الذي يتسم بالخوف المقترن بشعور التسامي فهو يطغى علينا ويشعرنا بالرهبة بيد أنه يزيدنا سمواً[2]. كما تنقل الطاقة الجمالية للسعة إلى نفوسنا صدى معتزلات وجودنا الخفية في طيات الكون الرحيب[3]. وتوحي بالهدوء والسكينة لأن جاذبية الأماكن الرحيبة تنأى عن الأضطراب دائماً[4].

ومن خصائص الطاقة الجمالية في المدينة أن هذا الاتساع في الخلفية المكانية هيمنت عليه حركة الوجود الطبيعي الذي فرضته ألفة نزار مع الكائنات الجمالية المنزهة عن نفعية القنص ونزعة الاستحواذ لذلك كانت صورة المكان تمزج بين السعة المكانية المقننة والتي أريد بها احتواء شطر من الفضاء الخارجي الجامد وتطويعه بالحيوية وبين احتوائها على تشكيلة طبيعية يستأنس التركيب الأسري بها.

وقد رافقت صورة نزار البنية الزمانية التي استجدت في الرقعة المكانية متمثلة بالدوران حول التاريخ العريق والتوقف في المقطع الأول على تدمر الأثرية، وفي المقطع الثاني على بابل وما يولّف بين المقطعين البحث الدائب عن حضارة مضاعة سبق وأن امتدت حدودها عبر آلاف الأحياز والأميال والأيام على بقعة خصيبة مترفة بالماء الذي أمدها بطاقات الحياة لكي تنمو الجداول والشُجيرات الصفصافية :

بداخلي..

أسَّستِ يا سيِّدتي، حضارةً

عريقةً كتدمُرٍ.

عظيمةً كبابلٍ.

حدودُها، تمتدُّ آلافاً من الأميال ،

---

[1] ينظر: المدخل إلى علم الجمال،د.نبيل رشاد سعيد،دار الهادي،بيروت،لبنان،ط ١،٢٠٠١م،٢٠

[2] ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)،جيروم ستولنيتز،٤٠٩

[3] ينظر: جماليات المكان غاستون باشلار،٢٢٢

[4] ينظر: المصدر نفسه،٢٢٢

فوقَ الماءِ..

والصَّفْصَافِ..

والجَدَاوِلِ.. [١]

ولا شك أن اتساع الحيز المكاني أكسب الصورة إحساساً بالفة المتناهي في الكبر[٢]، لأن الحضارة عادة تحتاج إلى امتداد رقعة كبيرة لكي تحيط بالتجمعات السكانية للأفراد. والواضح أن صورة الحضارة تجمع بين الجلال والجمال في آن واحد. ففخامة الحضارة وامتداد رقعتها المكانية إلى آلاف الأميال يوحي بالجلال الذي يختص بما هو عميق ورحيب[٣]، بينما الجمال يظهر في انسيابية الماء والجداول المزخرفة بالصفصاف المتهادي فوق سطح الجداول الذي يوحي بالجمال المتميز بالرقة والنعومة واللطافة[٤].

ب. المكان المستعاد أو المستدعى

يبزغ في صورة نزار المكانية تواصل زمني متبلور لا يعتق ماضيه عن حاضره ولا ينعزل مستقبله عن ماضيه. يتجسد ذلك التواصل بأضغاث التاريخ حيث الروضة الأندلسية التي تبقت عليها الثقافة العربية على صفحة وجده المتأسف على الحاضر الذي غصبها حقها بالكيّ والنسيان بعد أن كانت مستقرة في المنطقة اللاشعورية. فاستدعى مدنها بوصفها حلماً ضلّ طريقه حتى أحضره قباني بأبعاده الفيزيقية الجمالية والذهنية المجردة عبر درجات تخيلية هائلة اخترقت فضاء قصيدته لكي تنعش مناطق السطوع المتمحورة في المكان التاريخي والحضاري.

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ٤١٩

[٢] ينظر: جماليات المكان،غاستون باشلار،٢٢٣

[٣] ينظر: مقدمة في الدراسات الجمالية،د.محمد أبو ريان،٣١

[٤] ينظر: النظريات الجمالية،إ.نوكس،٤٦

فانطلق الشاعر من حيث توقف التاريخ على اضمحلال الزمن وانطفاء شعلته الأبدية بغرناطة مأثرة العرب المندثرة، وأورد نسقه المكاني في هيأة سردية إخبارية تبادلية الحوار بينه وبين إمرأة أسبانية وجدها على مدخل قصر الحمراء بلا موعد :

في مَدْخَل (الحمراء).. كان لقاؤُنا

ما أطيبَ اللُّقيا بلا ميعادِ

عينانِ سوداوانِ.. في حَجَرَيْهِما

تتوالَدُ الأبعادُ من أبعادِ..

هل أنتِ أسبانيةٌ ؟ ساءلتُها

قالتْ : وفي غرناطةٍ ميلادي [1]

ويتابع نزار في سرد المشهد مصعّداً من وتيرة ذكرى المكان بما يحويه من وجود وإحالات مكانية أخرى وطبيعة جميلة :

ما أغْرَبَ التاريخَ كيف أعادني

لحفيدةٍ سمراءَ من أحفادي..

وجهٌ دِمَشْقيٌّ.. رأيتُ خلالَهُ

أجفانَ بلقيسٍ، وجيدَ سُعَادِ

ورأيت منزلَنا القديمَ.. وحُجْرَةً

كانتْ بها أميّ تمُدُّ وسَادي

والياسمينةُ، رُصِّعَتْ بنجومها

والبركةُ الذهبيّة الإنشاد.. [2]

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٥٦٩

[2] المصدر نفسه،٣/ ٥٧٠-٥٧١

وقد اقتنص الشاعر التاريخ العربي في عيني الأسبانية السوداويتين وجسدها الأسمر، ناقلاً المكان التاريخي إلى الواقع المألوف والزمن المنقطع إلى الزمن المتصل المعاش عبر الشفرتين الجماليتين (العيون السود، والجسد الأسمر) لأن الفتاة العربية موسومة بجمال عينيها السوداوتين، وجسدها الخمري بخلاف الأسبانية الشقراء. ويبدو أن صورة المكان تجمع في جوانبها طاقة جمالية تظهر على شكل تناسق جذاب. فالوجه الدمشقي يتناسق مع أجفان بلقيس فتاته العربية وجيد سعاد يتناسق مع جديلات الياسمين التي كانت تملأ البيت الدمشقي القديم وكذلك البركة المائية التي تتوسط فناء الدار.

ويحدق نزار عبر الأمكنة والأزمنة في سفن الذكريات ليستكين بقرارة قصيدته على مرفأ يافا – المدينة الفلسطينية – حيث تتم الحلولية بين ذاته وبين بقعة مزهوة بالأحجار الغالية الجميلة، التفت حول نفسه فأدرك غاية جمالها المتموضع في التدفق نحو العلية[1]. وقد وردت في أشعة البرتقال الصفراء المظللة على المكان كخيمة النجوم، أما الانحدار فقد استقطبته البقعة التي تؤدي قطعاً إلى الشعور بالتسافل الأرضي :

أكتُبُ عن يافا، وعن مرفئها القديمْ

عن بقعة غالية الحِجارْ

يُضيءُ بُرْتُقَالُها كخيمة النُجُومْ [2]

ومن يبحر النظر في مرفأ يافا سيسبر غور كل ما يتصل بالضوء وانتشاره الجمالي ، ففي البقعة قطع متلألئة من الأحجار في الأسفل، ويضيء البرتقال فوق أرضها من الأعلى. ويتحذلق قباني متوخياً المشبه به النجوم ليفتح بوابة روحانية تفيض بها نغمة العلو، لأن ((«العلو» يتطابق.. مع «الروحانية»))[3]، فالمدينة التي ضمت الذكريات الحزينة جراء احتلالها واغتصابها أراد لها أن تفيض بجو روحاني أجمل من مادياتها.

---

[1] ينظر: جماليات المكان،غاستون باشلار،٥٥

[2] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٣٥

[3] جماليات المكان،جماعة من الباحثين،منشورات عيون المقالات،الدار البيضاء،المغرب،ط٢، ١٩٨٨م،٧٠

ج. المكان المفتوح

يشتمل التشخيص المكاني عند نزار على أنظمة جمالية دقيقة وهي ألفة المتناهي في الكبر والعمق والفخامة الهائلة[1]. ويواجه انفتاحية المكان بحركة التقابلات التي تنتهي بعكس السمات الشعورية على النسق المكاني. معنى ذلك أن الشاعر يستوقفه المكان المفتوح المتسع مثل الغابة أو البحر أو الصحراء فيضيف عليه بعداً نفسياً يتداخل وأشياء العالم الواسع، فيبثه الروح المتمردة على الضيّق في ذرات المكان الساكنة، ويحاول اشتقاق العمق والفخامة المتخفية في حدود المكان الكبير ليعيش لحظة نفسية مغروسة بالزوايا التي لا تعرف النهائية والانغلاق. إنها لحظة تبادل بين نمطين من العوالم : العالم الكبير الموضوعي، وعالم الانفعالات وكلاهما يتناوبان على أداء مهمة جمالية تنازع نزار منذ ولوج عالم الأمكنة الرحبة :

سُرَّةُ المرأةِ...

واحةٌ ظليلةٌ فوق الرمالْ [2]

نزعت بنية المكان الجمالية إلى صمت الواحة المرتبط بالامتداد والسعة المتداخلة بالألفة والمنطوية على طاقات جمالية أساسها الجلال الذي يستثير بالنفس شعوراً رهيباً ومرعباً[3]. وتكمن في صورة المكان قيم الطبيعة وسحر جمالها في فضاء يغصُّ بالكثبان الرملية وتعلوها السماء التي تمتد متقوسة صوب الرمال حتى يمتزج لونها الأزرق بلون الرمال الذهبية، عندها يتصور المرء أن هذه السعة قد تجمعت في الجزيئيات المتناهية في الصغر فيطارد بعقله تلك الدقة ويسعى إلى مواصلة الحياة.

وقد استمرأ قباني فكرة البحث عن الرحابة وسلطة الفخامة في مدينة ذات سماء مفتوحة تمنحه الشعور بالحركة لأن الانفتاح دائماً يتداخل مع الديناميكية ويتقاطع مع

---

[1] ينظر: جماليات المكان،غاستون باشلار،٢١١

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ١٢٢

[3] ينظر: النظريات الجمالية،إ.نوكس،٤٦

السكونية. فكلما اتسعت المدينة زادت الحركة فيها، ثم أن هذه المدينة المتألقة تتحول إلى رؤيا عميقة الكشف عن ظلمة نفسية مقفلة على ذات الشاعر أراد الانفكاك عنها فطالعنا بشفافية الانفتاح المتلمضة في سماء المدينة المفقودة :

أبحثُ عن مدينةٍ

سماؤها مفتوحةٌ كدفتر الكتابَة.. [1]

د. المكان المغلق

قد يكون للمكان المغلق جمالية حُلمية تستشري في دقائق الذكريات الغافية على الأركان والخزائن والصناديق والمقاهي والأكواخ... وغيرها. إذ يستدعي قباني مخزون الذاكرة البعيدة ويبعث النور مجدداً في حيزٍ مظلم أخذ صدارته في نطاق القدم المرتبط بالطفولة تارة، وشغفه بتلك الأماكن تارة أخرى، لأن هذه الأمكنة تنطوي على مرجعية سيكولوجية يشعر المرء بإزائها بانتفاء الرعب والتيه والضياع [2] الذي تعرف به الأماكن المفتوحة وتكسبه إحساساً بالألفة والتكدّس وعدم الانفراد بالنفس[3]. فيقول :

حبُّكِ.. سردابٌ سِحْريٌّ

فيه ملايينُ الأبوابْ.

فإذا ما أفتحُ باباً..

يُغلَقُ بابْ.. [4]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ٤٢

[2] ينظر: التفضيل الجمالي (دراسة في سايكولوجية التذوق الفني)،د.شاكر عبد الحميد،٣٧٨

[3] ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،سيزا قاسم،دار التنوير،بيروت،لبنان،ط١، ١٩٨٥م،١٧١

[4] الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ١٤٠

وقد ولّف نزار في السرد المكاني توليفاً فنياً بارعاً حينما جاوز المجرد (الحب) إلى السرداب المسكون سحرياً ، ويعتور السرداب نسقي (الانغلاق، السعة) فلما يحتوي السرداب ملايين الأبواب يعني أنه واسع جداً، ولما كان هو سرداب تحت أرضية البيت إذن هو مغلق. تنفرج الصورة المكانية عن طاقة جمالية يلفها الغموض والتعقيد، فالمكان سرداب مسحور مسكون بالمجهول إلا أنه يحوي ملايين الأبواب التي ربما تغلق أو تفتح. وقد قيل إن ثمة علاقة وطيدة بين الجمال والغموض أو السرية لأنه يدعو النفس إلى التأمل والمشاهدة والتطلع مراراً وتكراراً كما ينقلها إلى عالم خيالي غريب لاعهد لها به[1].

ولا يبرح نزار هوايته في البحث عن زاوية داخل المكان المغلق المطعم، ليحجب حواره مع سيدته فيها ويستودعها سرّه بعد أن ساق النص إلى ومضة نفسية متوثبة في الشرود نحو الجماد لاستنطاقه أو إشعاره بدلاً ممن يجهلون مقاساته في الحوار :

أبحثُ عن زاويةٍ صغيرة في مطعمٍ

تصغي إلى حوارنا.. [2]

وتنغمر تلك الزاوية المكانية بشحنات جمالية بألفة المتناهي في الصغر حيث المكان الذي يستقر فيه صمت الوجود النفسي فينعطف إليه المرء دائماً بحثاً عن الصوت الخفي وشروداً من المكان الكبير المتجاوز لكل الحدود[3].

أظن بعد مطاردة الصور المكانية في النص الشعري أنها اتخذت نفحات ماضية جمالية ترسخت في مخيلة الشاعر فألهمها الأنساق الجمالية بشتى صنوفها وأدخل عالمه المكاني معايير استوجبتها جمالية المكان المثقلة بالأعباء العاطفية.

---

[1] ينظر: الفنان والإنسان،د.زكريا إبراهيم،١٤١

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ٤٢٣

[3] ينظر: جماليات المكان،غاستون باشلار،١٧٧-٢٠٦

الفصل الرابع

التجربة الجمالية

في صور نزار

المبحث الأول : تفاعل الشاعر مع الصور الجمالية

التجربة الجمالية :

عملية اتحاد شعوري واستغراق ذاتي وتمارُس عقلي تأملي يستقدر على الذات . وبكلمة أخرى تعني إستئثار الموضوع بوعي الذات كله بحيث يسلخها عن العالم المحيط، مُحلّاً إياها في صميمه لمدة لحظات زمنية قد تطول أو تقصر بحسب درجات التأثر.ثم تنقطع تلك الذات عن الموضوع مصحوبة بالمتعة أو الارتواء الجمالي دون الرغبة في حيازته أو امتلاكه. ولعل هذا ما يميز التجربة الجمالية عن غيرها من التجارب، أي أن الوعي المتذوق يستقر عند الموضوع الجمالي للتمتع دون غرض أو غاية أخرى[1]، فضلاً عن كونه إحساساً يجد الرغبة الملحة في إقراره بعد أن تذوقه الوعي كلياً في الحقيقة من خلال التأمل [2]. والفنان يخلق أثره الفني على هذا النحو التجريبي التأملي المحدد بقسمات الإيقاع النفسي ودقائق الانبساط الخيالي فيحصل التفاعل الجمالي مع الصور.وقد لا نحتاج إلى البرهنة على تجربة الشاعر الجمالية التي تجمع بين التأمل والإبداع والتعبير، لأن الأثر الفني لا يتحقق إلا بتحقيق الرؤية الجمالية عبر تمخض خلاّق تتبلور

---

[1] ينظر: المدخل إلى علم الجمال , د.نبيل رشاد , ٥٠

[2] ينظر: الثقافة الأجنبية , ذاتية القيم الجمالية , كيرت جي. دوكاس , ترجمة عبد الودود محمود العلي , عدد١ , سنة١٢ , ١٩٩٢م , ١٣٢

فيه أبعاد الموضوع، ثم يعيد الفنان تركيب عناصره في علاقات جديدة، ويذيب أشياءه في وعاء الحدس والعاطفة حتى يستوي ذلك الموضوع صورة فنية سبق أن تفاعل متوحداً بحيثياتها، مستنفراً جُل طاقاته في سبيل رسمها.لذا توالت المواقف الجمالية النزارية في مجال صوري تقاسمته حركة تفاعلية تداولية التأثير بين مضمرة الشاعر وموضوعة السطح الظاهر التي تستبطنها الصورة.تلك الصورة التي أفرزتها تجارب نزار الذاتية أو المكتسبة مما أثارته ذبذبات المشاهد والأحداث الأستطيقية في وجدانه المتوتر بلحظة من لحظات تداعي خياله متداخلاً مع الموجودات الفيزيقية والمعطيات الروحية لذلك المشهد أو الحدث معبراً عن زمانه النفسي، منخرطاً في تجربة إبداعية مستندة إلى مايراه هو لا مايراه عامة الناس.وهذه الرؤية مرتكزة على قرارته الفنية التي تذوقت وتأملت ثم أبدعت وخلقت .

ولسوف نطل بنواظرنا على طيف واسع من عينات التفاعل بين نزار قباني وبين مدخلاته الجمالية التي أنجبت صوره المستعرضة في النصوص الشعرية كقوله الذي يتوهج تفاعلاً جمالياً:

كيف يأتي الربيعُ، ولا تكونينَ مَعَهْ .
وكيف يتشكّلُ قَوْس قُزَحْ ..
ولا تكونينَ مَعَهْ ..
وكيف يُشْرِقُ الشروقُ، ولا تكونينَ مَعَهْ ..
وكيف يغربُ الغروب، ولا تكونينَ مَعَهْ ..
وكيف تُعْلِنُ الحمائم زفافَها على شبابيكِنا ..
ولا تكونينَ مَعي ... [1]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة, ٥/ ٢١٨

يصدر الشاعر في إبداعه للمشهد عن تجربة جمالية شكّلتها جملة من المحسوسات الأستطيقية المنتمية إلى حقل البيئة الطبيعية مثل : قوس قزح، والربيع، والشروق والغروب الشمسي، وأسراب الحمائم، انفعل بها وتأملها لأنها استحوذت على ذاته فاستطاع أن يصوغها صوراً عامرة خصبة لأن ما رآه من مناظرها بعث في نفسه ((جمهرة من الأشكال والأطياف))[١] لكي يحقق إرادته في صورة المرأة التي تخيلها تأتي مع الربيع – وهي هالة تغمر الحياة بالخصب والتجدد – وترافق قوس قزح بعد ظهوره في الأفق، وتشرق مع الشروق، وتغرب مع الغروب، وتعلن لحظة التقائها بالحمائم بعقد من الخيال المحال أو الوهم المستمر لتلك المرأة.فإختلاط الشاعر بالجمال الطبيعي حفزه على خلق فني على وفق منظومة انفعاله بالمحسوسات المذكورة.وقد تبدّت في أرجاء هذا الخلق (المرأة الوهم) التي تشرق مع إشراقة الشمس ومع حلول الربيع وفي تعالي قوس قزح طاقة فائضة عن النفعية تأنس بها النفس[٢]. أما في زفاف الحمائم وحين تنزل الصورة إلى عالم المادة والنفع لا تكون معه ، فالتفاعل النزاري يريد أن تبقى – المرأة التي يحب – جمالاً محضاً، فالجمال لو تنزل إلى الغايات النفعية تخبو حدته فكان الاصطناع الخيالي القباني للمرأة الوهم خالياً من النفعية مما أبدع في الصورة جمالاً رائعاً فوق الجمال الذي انفعل به نزار قبل تشكيله لهذه الصورة.

وفي تجربة جمالية أخرى يقول نزار :

بلقيسُ
لا تتغيّبي عنّي
فإنّ الشمسَ بعدكِ
لا تُضيءُ على السواحلْ .. [٣]

---

[١] فلسفة الفن في الفكر المعاصر , د.زكريا إبراهيم ,مكتبة مصر,القاهرة،١٩٦٦م،د.ط، ٧٠

[٢] ينظر: الجنة في القرآن الكريم دراسة جمالية , إبتسام المدني , ١

[٣] الأعمال الشعرية الكاملة , ٤/ ١٦

انطوى المشهد الشعري على محسوس آخر يبدو أن الفنان قد تعايش معه معايشة جمالية فالمنظر يستأثر النفس إذ تتساقط الأشعة الذهبية من الشمس على السواحل المائية الزرقاء.بيد أن نزار أسبغ على المشهد عاطفته المتأججة لمغيب بلقيس - زوجه الثاني - مشفعاً اللذة الجمالية بنبرة حزن وكآبة لأن الجمال ربما يكون في غاية تأثيره وبه لمسة حزن أو كدر من أجل تأثير أعظم وأشمل [1]. وقد أسبغ الفنان على الصورة لبوساً موشحاً برونق الجمال الواصف للكدر، إذ اختلجت أعماقه خيبة أمل من جراء عزوف الشمس عن إضاءة السواحل، فمداد ضوئها يعني إطلالة بلقيس وهكذا يتفاعل الحدس الجمالي عند نزار ليجرد بلقيس عن الهواجس النفعية ويحصرها بتلك اللوحة الجمالية التي توازن بين الساحل والشمس فيه لا تضيء، وبين صورته في وهج تلك الإضاءة.

ولم يتوقف الشاعر عند تحديد نمطية علاقته بالزوجة بلقيس التي تعدت لتشمل الأمومة حين تخالط الحبيب ، فـ(زينب وعمر ونزار) دخلوا جميعاً في تفاعل جمالي موحد:

بلقيسُ ..

كيف تركتِنا في الريح ..

نرجفُ مثلَ أوراقِ الشجَرْ ؟

وتركتِنا - نحنُ الثلاثةَ - ضائعينَ

كريشةٍ تحتَ المَطَرْ ..

أتراكِ ما فكّرتِ بي ؟

وأنا الذي يحتاجُ حبَّكِ .. مثلَ (زينبَ) أو (عُمَرْ) [2]

---

[1] ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية، ر.ف. جونسون ، ٧٤

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ٤ / ٣٨

فاسترسل نزار في سبر أغوار هذه العلاقة مستقصياً ما انطوت عليه نفسه من تفاعل مع دوال جمالية متمظهرة في اهتزاز أوراق الشجر، وريشة من زغب تحت المطر، ليعبّر بكلية تامة عن فقده دفء بلقيس، عامداً إلى إكمال خياله ليحدث في النفس الإحساس الجمالي كما أحدث التناسق في تكوين المشهد المؤلم - فَقْد دفء بلقيس وقت البرد - وقد التمس الفنان مبدأ الخلود في إبداعه الجمالي فلا يجد الفنان مندوحة عن أن ينتزع تلك المحسوسات من دائرة الطبيعة الفانية لكي يستبقيها في سجل الفن الذي يضمن لها الخلود [1]. ومعنى هذا أن الطبيعة الجميلة لا تلبث أن تحتل مكانها فوق أذرع الأعمال الفنية لكي تنبض بالجمال الخالد.وقد استبقى نزار عناصر البيئة الجمالية في علاقة بمودودته قياساً بتلك العناصر (الريح، وأوراق الشجر، والريشة تحت المطر). فأوراق الشجر ترتجف برداً بتلك الريح، ودفء بلقيس يسكنها، والريشة المبلولة كسيرة لاتطير، ودفء بلقيس ينعشها، فكان انفعال نزار يجر تلك الصور من العالم المهدد بالفناء إلى العالم الخالد ليرسمه مشهداً فنياً يقبع في سجل الاستمرار.

والحق أن نزار شديد الانفعالية بمرحلة الطفولة [2]، التي كوّنت أعماقه ومزاجه، وكشفت دُجى إبداعه، لكونها مرحلة كامنة في اللاشعور مطبوعة بالأمان والحنان والاستقرار النفسي في وسط عالم مضطرب قاتم قدّر له أن يخربش على جدران النجوم بمشيئة مطلقة كما هي مشيئة الطفل في أحلامه وسلوكه، إذ تنم عن تلقائية روحية مسحورة بالحب والجمال :

وأنا - وأرجو أن أظلّ كما أنا -
طفلاً يُخربشُ فوق حيطان النجوم كما يشاءْ
حتى يصيرَ الحُبُّ في وطني بمرتبة الهواءْ [3]

---

[1] ينظر: مشكلة الفن، د.زكريا إبراهيم،دار مصر،القاهرة،د.ت،د.ط، ٨٩

[2] ينظر: النرجسية في أدب نزار قباني، د.خريستو نجم، إشراف د.جبُّور عبد النور،دار الرائد العربي،بيروت،لبنان،ط١٩٨٣،١م، ٧٤

[3] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ١٢

فقد عكست بديهية الشاعر تفاعله مع الواقع عكساً خلاقاً يزيح ضروب القياس والتوقع ليكشف في فنه عن التماهي مع المثال الذي تجسده أطوار الطفولة النقية.فعالم المثل أو المثال يفيض جمالاً، ويسفر عن التوحد بالذات، ويتجه نحو الحقيقة والألوهية، مبتعداً عن كل غاية نفعية، فتتجلى في العالم الروحي الصور الحسية المنطوية تحت قيم جمالية [1]، تتبدى في طاقة فن السعي النزاري الدؤوب وراء الذات المترصدة لعالم الطفولة.وربما اتسعت دائرة الانفعال الروحي في صورة نزار حتى كأن روعة محبوبته أعادت إلى ذهنه روعة ليلة القدر بكل ماتحويه تلك الليلة من خلفية روحية جمالية :

رائعةٌ أنتِ كليلة قدْرْ .. [2]

فأعلن الشاعر عن الانشداد لقبس النور الإلهي الذي يبثه الله - عزوجل - في النفس الإنسانية بتلك الليلة، فينبجس في الذات الكادحة إلى ربها شعور بالسكينة والسلام ويخليها عن الإحساس بالصراع والتمزق لأن الإحساس بهذه الليلة إحساس جمالي.فالجمال هزة عاطفية في الروح وشعور عارم بالرضا والاطمئنان[3].

وتتجلى الطاقة الجمالية في مناخ الصورة لتميط اللثام (عن الألهي وعن الاهتمامات الأكثر سحراً للإنسان، عن الحقائق الأكثر جوهرية للروح)[4] فتقدح شرارتها في ليلة كليلة القدر، إذ انفعل الشاعر بجمالها الروحي فنقله إلى حالة التجسد محاولاً أن يبدو بلا بون عن أحاسيس الصوفي حين إشراقاته في ليلة نزول الحقيقة السماوية .

---

[1] ينظر: الموسوعة الفلسفية العربية، د.معن زيادة،على البريد الألكتروني: www.neelwafurat.com ،١/ ٣٣٥

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ٤/ ١٨١

[3] ينظر: الإحساس بالجمال ،جورج سانتيانا، ٣٨٣

[4] الفن في العصر الحديث، جان ماري شيفر، ترجمة د.فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦م،د.ط، ١٢

وتظل معايشة الشاعر الجمالية مقرونة بالمرأة مرتكزة على الجزء الأكثر أهمية في الحالة الانفعالية :

رأيتُ بعينيكِ بُرْهانَ ربّي

وشاهدتُ نُورَ اليقينْ

وشاهدتُ كُلّ الصحابة والمُرسَلينْ [١]

إذ لفّ تلك العيون برهان الله وقد توهجت ((قيمة الجمال المبني على الحب)) [٢]. فغار في الأعماق حتى أشرق على روحه نور اليقين فتفاعل مع ذلك الجمال حتى تزاوجت الإشراقات الروحية مع الواقع، فتحطمت الحواجز بين الأزمان فلا ماضٍ بعد رحلة نزار في تلك العيون، فهاهو يشاهد الصحابة، لا بل حتى المرسلين في يقين تلك العيون، وعلى الرغم من ماديات قباني نرى خضوع الفطرة الإنسانية التي فطر الله الناس عليها عنوة إلى مايشبه الحب الصوفي المتشرب بالجمال المتسامي عن الماديات الفانية:فقد قهر الجمال ماديات نزار فتفاعل مع العيون بسوط من الخلاص الروحي والصفاء النفسي، فقيل أن الجمال الروحي يخلص النفس من ثقلها المادي، ويحررها من شتى الأعمال الجسمانية التي تبعث لذة الغرائز، حتى تغدو حياة وجدانية خالصة[٣]، ترتفع عن النفعية لتقصر على اللذة الروحية المستمدة نسج أنغامها من تموجات العينين .

وقد حكم التفاعل الجمالي على الشاعر بنظام التداخل وتقنين التجربة الشعرية بالضوابط الجمالية الممتدة على صفحات الوجد :

نحن نتشابهُ حتى الدهْشَة ..

ونتداخَلُ حتى المَحْو ..

تتداخلُ أفكارُنا .. وتعابيرُنا ..

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ٤٦٢

[٢] مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ٥٣

[٣] ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، ٢٤٢

وأذواقُنا .. وثقافتُنا ..

وشؤونُنا الصغيرَةُ ..

حتى لا أعرفُ من أنا ؟

ولا تعرفين من أنتِ ؟ ..[1]

فما عاد نزار في تفاعله الجمالي يعي أو يتميّز عن ذات المحبوب إذ أوصله قهر الحب إلى بوتقة التشابه ولات مناص منها حتى فنيت الذات بالذات في تمازج متخطٍ عالم الواقع، متسلق إلى عالم الروح ، ليخرج إلى الحتمية المتمثلة في انتفاء معرفة الأنا من الأنتِ عبر مسارات التداخل وزجّ الذاتين في لهوات الانصهار والذوبان الروحي فتنتفي النفعيات المادية الجسدية بهذا التساكن الوجداني، وتموت اللذات المادية الزائلة ليشرق الجمال الخالد.ويبقى الشاعر متفاعلاً بالجمال ، متقمصاً الوجدانيات إلى حد التبادل الروحي المستمر بين العالمين [2].

وتتجلى التجربة الجمالية للشاعر في مشهد آخر :

كُسِرتْ جرارُ اللونِ.موعدُنا

في الغيم، تحت نوافذ الشَرْقِ

بمرافيء الفيروز .. رحلتُنا

وعلى ستور المغرب الزُرْقِ

ومع العبير تسوحُ فَرْشتُنا

ورديةً .. عطريّةَ الخَفْقِ ..

وطعامُنا ورقُ الورود .. وما

في الليل من نغمٍ ومن عشقِ [3]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ٧٢٢

[2] ينظر: مشكلة الفن، د.زكريا إبراهيم، ١٨٦

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ١٢٠

من تجليات إدراك نزار للجمال، خصوصية خياله وعبقريته الفـذة، وكانت الحرية التي أباحها نزار لنفسه مصدراً لظهور تفاعله الجمالي لموعده مع الحبيبة تارة يكون الغيم مكاناً للّقاء، وتارة أخرى تحت نوافذ الشرق ومن هناك يتخذ الخيال أجنحة تحلق به على مرافئ الفيروز، وستور المغرب الزُرق، مستكملاً عُدة الرحلة التخيلية من طعام وعطر ووسائل ترفيه.فينحسر شعور الفنان في دائرة الصورة، وتنعدم قدرته على الفكاك منها لأنها متسلطة على مشاعره واتجاهاته السلوكية، وتلك ماهية اللذة الجمالية السيطرة والاستحواذ على مساحات الخيال والذاكرة [1]. فنعثر وراء الصورة الأستطيقية على التنوع المترابط بين الأجزاء الجمالية المحسوسة (جرار اللون، والغيم، ومرافئ الفيروز، وورق الورود، والنغم) الذي اشتد حضوره في ذهن الشاعر، حتى راح يقدّم رمزاً تخيلياً جديداً يستمد طاقاته من الأبعاد الجمالية لهذه المدركات. فيكون الموعد بمستوى جمالي يناسب جماليات ذلك التخييل، لأن الذهن مشبع بطاقة جمالية مستقاة من المردود الواقعي المكوّن للصورة.ثم تتفجر في الصورة طاقة جمالية فائضة عن المطلب النفعي متمثلة في الظل المتسلط على المشهد، فأمتعة الرحلة لم تكن من احتياجات الواقع وإمكاناته النفعية، فيغدو ورق الورود طعاماً للمرتحلين، ليسد الرمق الجمالي، وكذلك نغم الليل وما تطرب به الأسماع من شكوى المحبين ولواعجهم.

ومن البديهي الإعلان بلا هوادة أن نزاراً ذو خبرة جمالية تشكل جوهرها من التناوب الفعال بين ذاته والموضوع السائد في المحيط، منسجماً وواقع الأشياء والطبيعة، ومصطدماً بسد التفاصيل البسيطة والمعقدة محولاً أنظمتها إلى دستور مبتكر ومساومة فنية مع الواقع تحلل وتقارن وتزاوج وتعارض وتفرض مالديها من قدرات جمالية للتأليف بين المتخالفات بلغة الألوان والأضواء والأشكال الثاوية على أرض تأرجحها هزات العاطفة وتذبذبات الشعور .

---

[1] ينظر: الإبداع الفني، محمد عزيز نظمي، ١٥

ويمكن القول إن التجليات النزارية تلك تعرض صور التطور الجمالي في نقل أحداث وأخبار الأنا المبدعة إلى روضة الشعرية.فربما تقمصت هذه الذات شخصيات عديدة، وحلت في أحياز متنوعة ومثيلات حسية حميمة إلا أنها على الرغم من هذا وذاك عبّرت عن توقها المستمر في التفاعل الجمالي مع المدخلات الطبيعية وغير الطبيعية وأثبتت الفرادة في تجربته الفنية.

المبحث الثاني : تفاعل المتلقي مع الصور الجمالية

إن تواصلية المتلقي مع الرؤية الجمالية للمرسل عملية تالية لتذوق الفنان لأن تجاوب نفسية المتلقي مع الموقف الجمالي يشبه إلى حد ما تجاوب نفسية الفنان حيال الموقف عينه.إذ يقال : إن انجراف المستجيب إلى مايعانيه المبدع من انفعالات يعني استشعار المستجيب بمحتويات ليست من استشعاراته ولا تعبيراته فيتفاعل مع جمالياتها وينفّس عن مكبوتاته بكيفية مقبولة فنياً كما هي الحال عند الفنان [1]. وبذا تكون عملية تفاعل المتلقي مع العمل الفني عملية تذوق واستجابة وتقييم وخلق، أي أن القارئ مبدع آخر للنص.يمكن لإبداعه أن يمنح الصورة الشعرية طاقات تأويلية جديدة وأبعاداً مرتبطة بصميم القصيدة العميق.كما تتم مشاركة المتلقي للشاعر في تجربته الجمالية من خلال أدوات توصيلية متمظهرة في الإيقاع الصوري والإيقاع الموسيقي والإيقاع المضموني والكنائي والسياقي النصي، حتى تستطيع هذه الإيقاعات أن تحل في الذات المستقبلة عبر التأثيرات الشعورية التي تستحوذ على المتلقي وتلوّن الذات تلويناً مطلقاً سلباً أو إيجاباً كما يشاء المرسل.بيد أن الإيقاع الصوري يستأثر بالانفعالات الشعورية أكثر مما تستقطبه بُنى القصيدة، لأن كل صورة إبداعية تستكنهها شفرة جمالية خاصة يمكن بعد تفكيكها التواصل الشعوري مع عضوية القصيدة بأسرها، كما أن العنصر الصوري يحتاج إلى رؤية تأملية متفحصة أكثر من احتياجات العناصر الأخرى، لأنه يحمل في طياته قيماً وأحداثاً تتجدد باستمرار التأويل التخييلي.فقراءة صورة جمالية ما عندما تحيل إلى المقابلات

---

[1] ينظر: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، د.عبد الكريم خالد ،١٢٧

الحرفية أي الدلالات لا تشير إلى مدلولاتها الأولى إنما تتراءى إشارات الصورة من خلال منظار تمتزج فيه الحقيقة بالمجاز والحسي بالتجريدي والمرئي باللامرئي، فتنتشر إمكانات التأويل والفهم في فضاء جمالي مفتوح وخصيب .

وعلى وفق هذه المنطلقات توخى نزار من صوره هدفاً كشفت عنه شراكة المتلقين والاندفاع نحو عالمه الشعري المفعم بالطزاجة والطرافة، وجهده الجمالي المتدفق في حالات سايكولوجية مجسمة بأشياء محسوسة ذات محتوى ومضمون يواصل الآخر انفعاله بها لأنها ثرية ملونة بأصباغ الواقع وأطياف الأيديولوجيات.فوردت تحركات المرء الداخلية في محاور جديدة تنفتح على إشعاعات الصورة الجمالية لكون الجمال في التجربة الشعرية ربما يعزى إلى التناسب الطردي مع مقدار الميل الحاصل للذات المتلقية نحو الصورة [(١)].

أما إمكانيات تفاعل المتلقي الجمالي التي توافرت في النص القباني فيمكن قراءتها في محاورعدة اتصف بها نصه الشعري :

١. التنبؤ أو الحدس الجمالي :

إن طابع اللذة الجمالية المنبعثة من صور نزار، يتضمن توقعاً لإسقاطات المتلقي وانفعالاته على الأشياء المدركة المعقدة منها والبسيطة إلى درجة شعوره بأن اللذة صادرة عن تلك الأشياء الخارجية لا عن بواطن المتذوق [(٢)]، نتيجة حدس قباني بأثر تلك المدركات لحظة استيعابها داخل النص، ومدى التفاعل الذاتي بفاعليتها الجمالية بالشكل الذي يقرّب معايشة المتلقي الجمالية من معايشة المبدع الأول للنص[(٣)].

[(١)] ينظر: الفلسفة انواعها ومشكلاتها، هنترميد، ترجمة د.فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط.د.ت، ٣٠٢

[(٢)] ينظر: سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال، الشيخ كامل عويضة، ١١٤

[(٣)] ينظر: التنظير والإجراء، دراسة في أشكال اداء القصيدة في الشعر العربي الحديث، د.عبد رحمن غركان، مؤسسة المنار العراقية، النجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٦م، ١٣٩

فيتحرك المتلقي بإزاء النص من خلال قدرة الباث المتصلة بالإيحاء والموصولة بحدود التشيؤ الخارجي مما يكسب النص عمقاً وتماسكاً فنياً من طالع النص حتى نهايته.ومن تلك النصوص قول نزار :

بالرّغم ممَّنْ حاصروا عينيكِ ..

يا حبيبتي .

واحرقُوا الخُضْرَةَ والأشْجَارْ

بالرغم ممَّن حاصروا نُوّارْ

أقول : لاغالبَ إلا الوردُ..

يا حبيبتي .

والماءُ ، والأزْهَارْ .

برَغْم كُلّ الجَدْب في أرواحِنا

وندرةِ الغُيُوم والأمطارْ

ورغْم كُلّ الليلِ في أحداقِنا

لا بدّ أن ينتصرَ النَهَارْ ... [1]

إذ يتجسد حدس المتلقي أو تنبؤه الذاتي في مفردات الطبيعة الموحية بتوتر الحياة وإضطرابها بفعل فاعل (الاحتلال) نحو : الخضرة والأشجار المحترقة، والعيون المحاصرة، وانقطاع الماء، وندرة الغيوم والأمطار، والليل المحدق.إذ يَمثُل في نفس المتلقي شعور آني وتفاعل مع وحدة اليأس التي سيأتي بعدها غد مشرق أفرزته سياقات الصورة التي توقظ الحدس بالنصر والظفر (برغم كل) و (لابد أن) .

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ١٣٣

ويبدو أن الصورة الكلية مشفّرة بطاقة جمالية، مبدأها التكامل أو الشمول[١]، فالشمول التام للجمال يزيد من عدد المحسوسات الأستطيقية إلى اللانهاية مما يخلق لدى الفرد المتذوق الحساسية المفرطة بتلك المحسوسات ويفتح أفق العبقرية لديه[٢].إذ تشمل الصورة حضوراً كلياً لخاصية الموقف المنبىء بالانتصار، فكل فعل معطى محسوس في النص أفرز تفصيلاً خاصاً بحالة الإنتصار، يعني أن بعد ندرة الغيوم يمكن أن تتكشف في زمن الانتصار، وإحاطة الليل بالاحداق يمكن أن يحدق النهار، وبعد احتراق الخضرة والأشجار يمكن أن يأتي الربيع فتنمو الأشجار والخضرة من جديد ... وعند توافر استراتيجيات العالم الطبيعي التي حملت الشفرة أتيح للقارئ صناعة المعنى أو كشف الحجب عنه لأن المعنى متعالق برؤيته المتماهية مع العالم الخارجي، وتجربته الذاتية التي أسقطت على المدركات الطبيعية .

وفي نص آخر يدرك المتلقي الصورة إدراكاً حدسياً جمالياً شاعراً بالرقابة مستشرفاً ضعف الجهاز السلطوي ومن ثم فشله :

منذ أن جئتُ إلى السُلْطَة طفلاً

ورجالُ السَيركِ يلتفّون حَوْلي

واحدٌ ينفُخُ ناياً ...

واحدٌ يَضرِبُ طبلاً ...

واحدٌ يَمْسَحُ جُوخاً ...

واحدٌ يَمْسَحُ نعلاً ... [٣]

---

[١] ينظر: النظريات الجمالية، إ. نوكس، ٧١

[٢] ينظر: مبادئ علم الجمال، شارل لالو ، ٧٩

[٣] الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٢٨٧

فالمتلقي يدرك حتماً الطاقة الجمالية من خلال التسلسل التعبيري ، الذي يستحضر المداليل بعضها للبعض الآخر[1]، فوصول الطفل إلى السلطة، وصورة رجال السيرك وهم يشكلون عصبة حول الطفل الحاكم، شكّل إطاراً لصورة نبهت الحدس الجمالي التسلسلي فيها ، فرجل ينفخ بالناي وثانٍ يضرب طبلاً، وثالث يمسح جوخاً ، ورابع يمسح نعلاً.فذاك تسلسل يوحي في نفس المتلقي بإيغال في رؤية فشل السلطة الكامن وراء وصول الطفل الحاكم الذي يجهل تقنية الأحكام، ولم يَدرِ ماالسلطة لأنه طفل أغراه صخب الألوان.كما تشحذ الصورة إحساس المتلقي فيستجيب إلى إيحائها بشطط الآراء فيؤدي إلى تصديق حدسه الشاك في قدرة السلطة والمتيقن من سقوطها متفاعلاً مع قصدية التعبير الجمالي المتجسد بترميز السياقات وتشفير مواقعها الدلالية .

٢.الإدهاش والاستحواذ :

مما يذكي شعلة الإحساس الجمالي لدى المتذوقين ويعلي من مستويات انفعالهم عامل الندرة والغرابة [2]، المكثف في المشهد الشعري، وإن الذي يوجّه الأنظار في بعض صور نزار ما يطوف في جنباتها من تحولات عميقة تغمر المتلقي بشعور غريب مدهش يعرض نفسه بين لحظة وأخرى لندرته وغرابته وعدم مألوفيته، ولكنه شيئاً فشيئاً يستطيع هذا الشعور أن يتابع المشاهدة ويوالي التأمل حتى يغدو المشهد حتماً مألوفاً، ولما يصل المتلقي إلى درجة الإشباع فسرعان مايتحفه نزار بصورة جديدة تثير الدهشة لتولد الاستجابة الجمالية بلون جديد.وهذا ما إرتكزعليه تفاعل المتلقي مع المزاوجة بين المعطى الرمزي المُحكى موسى (عليه السلام)، وبين حيثيات الواقع بمختلف وجوهها سياسية أو فكرية أو اجتماعية على الرغم من كثافة التضاد القائم على الزمن :

لأنْ موسَى قُطِعَتْ يَداهْ

ولم يَعُدْ يُتْقِنُ فنَّ السِّحرْ

[1] ينظر: تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ١٠٢

[2] ينظر: الفن والأدب، ميشال عاصي، ٧٦

لأنَّ موسى كُسِرَتْ عَصَاهُ

ولم يَعُدْ بوسعِهِ

شَقّ مياه البَحْرْ

لأنّكُمْ لستُمْ كأمْريكا

ولسنا كالهُنُود الحُمرْ

فسوف تهلكون عن آخِرِكُمْ

فوق صحارى مِصرْ .. [1]

يستحصل المتلقي من المزاوجة تلك حضوراً دلالياً ثالثاً يتداخل ودلالة اللحظة المستقبلية ودلالة اللحظة الآنية إذ يحصل التعبير عن سلبية الجماعة اليهودية المحتلة وانهزامهم بوساطة تشكيل جمالي للرمز المتأتي عن طريق المفاجأة الساحرة للقارئ بتقلب الدلائل إلى ضدياتها : فرمزية أن موسى قُطعت يداه وصار لا يستطيع أن يتقن فن السحر سوف تضاد أن موسى (عليه السلام) نبي مرسل وأن الذي جاء به المعجزة وليس السحر.ورمزية أن الرسول موسى (عليه السلام) كُسرت عَصاه وصارت لا تشق مياه البحر سوف تصارع حقيقة معجزته الخالدة.وهنا يتقن نزار اللعبة ليترك تفاعل المتلقي في صراعاته بين الرمز والحقيقة لتستحوذ على ذهنه معطيات المضمون : (هزيمة بني إسرائيل) في أوج لحظات الإدهاش وتحرك دوافع الاستجابة الجمالية .

وكان ما يستقطب الجمال في الصورة الإحساس المفاجئ بالهزيمة والنصر في آن واحد.هزيمة اليهود في أرض مصر، ونصر العرب في مصر.كما يفرض هذا الإحساس اعتداداً بالنفس من جانب واحتقاراً عدائياً للأنداد من جانب آخر مما يصل بالمتذوق إلى

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ١٧٠

الرضا والفرح وانبساط أساريره [1] لأن ماهية الاستجابة الجمالية شعور بالراحة والاطمئنان[2] .

والشاعر المبدع جمالياً لا يدلي في الشعر أخباراً لكنه يسرد ظواهر لهدف جمالي، محدثاً أثراً انفعالياً في نفس المتلقي [3]، وقد تستجلب هذه الظواهر تأملاً تلقائياً فاحصاً من المتذوق شوقاً لكشف معطيات النص.وفي صورة إفشاء الشاعر بسره : بأنه كـ (غودو) يقول:

أنا كغُودو .

أسْمَعُ الصفيرَ في الليلِ

ولكن .. لا أرى محطّةً ..

ولا أرى أرصِفةً ..

ولا أرى قطارْ ... [4]

إن الجمال في أرجاء الصورة لا يبوح بسره للمتأمل العابر أو العاجل [5]، وإنما يبوح به لمستدعي الإمتاع بهذه الصورة ... وكأن النص غائية تساوت لديها رغبة البوح بالسر ورغبة توسل المتلقي إليها مرة بعد أخرى، فتشف عما فيها من دياجير غائبة وغائمة.ففي الصورة يتحد المتأمل بالرمز: (غودو) المُنتظَر اتحاداً روحياً، وقد فرضت هذا الاتحاد أنوية الشاعر المسقطة على غودو في حتمية الانتظار .

---

(1) ينظر: مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ١١٧

(2) ينظر:الإحساس بالجمال،جورج سانتيانا، ٣٨٣

(3) ينظر:التنظير والإجراء،د.رحمن غركان،١٣٧

(4) الأعمال السياسية الكاملة،٦/ ٣٦٨

(5) ينظر:مشكلة الفن،د.زكريا إبراهيم ٣،

وأول ما يطرق سمع المتلقي رمز غودو تتراصف الصور التأملية في ذهن المتلقي لخلق صورة الانتظار في ضوء إيحاء المرسل، الذي سمع صفيراً في الليل ليلحّ على المتلقي بالتفاعل والإدهاش، ويخلق قطاراً موهوماً في ليل داجٍ.ولما تنفتح أسارير المتلقي بعودة الموعود سرعان ما يدهش أن لا محطة ولا أرصفة ولا قطار فيتحد تفاعل المتلقي بتفاعل المرسل في وحدة جمالية سيموطيقية شاملة تفرقت في الصفير ليلاً، وانعدام رؤية الموصلات إلى برّ الأمان، مما أشاع مناخاً عاطفياً صاخباً في الصورة ألقى ظلاله على المتلقي الذي لايجد مناصاً من أن يستجيب متفاعلاً.

وفي صورة أخرى يستدعي نزار الحالة الانفعالية للمتلقي من أجل بناء تجربة شعورية عميقة.إذ يهيمن النص الشعري المكتنز بالصور الرمزية الموحية على المتلقي مالئاً عليه أفق التأمل والتخييل، مريداً له أن يحدس بذاته كما الحدس في ذات المبدع حتى يتواصل مع وحدة المشهد التي تنوي إدهاشه إدهاشاً جمالياً يقوده إلى هدف انفعالي بإزاء البحر وما يعانيه من تحولات عسيرة :

لنا مزاجيّةُ البحرْ

وجُنونُهُ .. وتحوّلاتُهْ

ولنا أيضاً .. مُراهقةُ الزّبَدْ ..

وحَماقَةُ الأمواجْ ..

نقاتِلُ بعضنا بعضاً

ونكسِرُ بعضنا بعضاً

وعندما تهدأُ العاصفةْ

نتدحْرَجُ على الرملْ

كطفلينِ في عطلتهما المدرسيّةْ .... [1]

إن هذه التحولات وصفية جميلة ذات طاقة رمزية عالية لتوصيل مالدى الشاعر إلى جمهور المتلقين لكي يدرك مراميها ويعايشها عناءً ومشاركة ونفاذاً إلى أعماقه حتى لا تدعه ساكن المشاعر أمامها، لأن كل مالا يبلغ الصميم يظل غريباً عن الجمال[2]. أي كل ما ينزلق في الصورة على ظاهر الوجود دون النفاذ إلى دواخل المتذوق الروحية ولا يحرك سواكنه ولا يستجيش خلجاته يغدو فارغاً أجوف من المتعة وهي المرتكز الأساس لإحداث الجمال عند رؤية مشهد ما وتأمله.فتمظهرت تجربة المتلقي بإزاء نص نزار على وفق هذا المبدأ من خلال الشعور بالدهشة والتعجب والصدمة بالواقع إذ استحال الشاعر صورته إلى كون خيالي، فالبحر صاحب مزاج وجنون وتقلبات، والزبد مراهق يراقص الأمواج فتبطش به مرة هنا وأخرى هناك وهو طائش لا يشعر بثقل الحجوم من حوله، والأمواج تتلاطم صراعاً تكاد تميّز من الحمق.فكل ما في الصورة يجر بالمتلقي إلى عدمية الاستقرار والاستتباب ثم ارتداد مفاجيء إلى الهدوء والسكينة كما هو الطفل الذي يتدحرج على الرمال بعد التحرر من إسبوع الدرس.فتتسلط من الصورة طاقة جمالية تحمل على المتأمل شحنات انفعالية تتوافر عليها عناصر الصورة.ليكون الموضوع قد بث إمكاناته للوصول إلى حالة التوازن فيحس المتلقي بالانجذاب ، وكلما كانت إمكانات الموضوع هائلة كانت قدرة الانجذاب أطول، لأن المتلقي بعد التوازن تزداد قدرته على الاستيعاب أو الاستجابة فيحدث الشعور بالجمال.فالمنبهات في الصورة النزارية كانت تدعو إلى التوتر تارة وتدعو إلى التوقف على السكينة تارة أخرى .وبذلك تكون لحظة التوتر خبرة جمالية ولحظة السكينة خبرة جمالية أخرى إلى أن تنتظم تلك الخبرات في شعور المتلقي فيصل إلى النشوة واللذة الجمالية التي تبقي التفاعل العام مستمراً بين الذات وعالم الموضوع[3] الذي توافر في الصورة.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ٢٣٩

[2] ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ٢١

[3] ينظر: سايكولوجية التذوق الفني، د.مصري عبد الحميد حنورة، دار المعارف، القاهرة ،د.ت،٢٤٠

٣.التوحد :

إن العيان الجمالي في إحدى تجلياته يعني إنتهاك المنظر الجميل أو الموضوع لحضرة الذات المذعنة وتسليم إرادتها لسلطته وهيمنته بإيقاف مجرى التفكير والنشاط العاديين من أجل الاستغراق في حالة التأمل.فلا يلبث المتأمل أن يجد نفسه أمام المشهد الجمالي منعزلاً عن العالم المادي ومستحيلاً إلى عالم جمالي قائم بذاته [١]. ويصبح الموقف الذي تتخذه الذات بإزاء الموضوع فاعلية جمالية تضطلع بها الذات على سبيل التوحد والعزلة عما دون الموضوع المشاهد.وهذا الشعور بالتوافق مع الأشياء والإحساس بالوئام بين الفكر الذاتي والوجود[٢]، دائماً ما يصحب المتلقي وهو ينفرد بأثر نزار مثل : مشهد العرض التراجيدي لبطلة المغرب (جميلة بوحيرد) :

الإسم : جميلةُ بوحَيْرَدْ

اجملُ اغنيةٍ في المغربْ

اطولُ نخلَهْ

لَمَحَتها واحاتُ المغربْ

اجمل طِفلَهْ

اتعبَتِ الشمسَ، ولم تَتْعَبْ

ياربيَّ، هل تحتَ الكواكبْ ؟

يوجد إنسانْ

يرضى أن يأكُلَ .. وأن يَشْرَبَ

---

[١] ينظر: مشكلة الفن، د.زكريا إبراهيم، ١٨٥

[٢] ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د.زكريا إبراهيم، ٢٦

من لحم مُجاهدةٍ تُصلَبُ .. [1]

فرض هذا المشهد على القارئ التوحد مع البطلة الثائرة ثم ألهب في نفسه شرارة الألم المشوب بالتحسر.فانبثت رشفات الحزن والألم بوساطة الإرسالية الجمالية التي تصورها المبدع على نحو المشابهة بين الفتاة والنخلة الطولى.فتأسف النفس لو تصورت أنها تقطع من واحات المغرب وتستشعر بزوال الشموخ والكبرياء حين تتصور مشهد حشد النخيل المعتاد الطول إلا لنخلة واحدة وهي تنفرد بقدّ شامخ، فتستقصد لتقمع أجمل أغنية (الفتاة) في المغرب تترنم بها ألسنة الأطفال نشوة والشباب حماسة والشيوخ إفتخاراً، ثم استقصاد أجمل طفلة.والشاعر لم يعلن إخراس الأغنية أو قطع النخلة أو قمع الطفلة، بل اكتفى بذكر (جميلة بوحيرد) ليترك للقارئ فرصة التفاعل الجمالي مع المشهد المصور في الأغنية والنخلة والطفلة ليأسر المشهد المفجع المتلقي بوساطة صوت الشكوى الموجه صوب الرب تعالى فيتفاعل مع ذلك الدعاء وكأنه هو المتأوه الشاكي فيشهد الله سبحانه على مأساة تلك المجاهدة المصلوبة.وإن خصائص انجذاب المتلقي لهذه المأساة تعزى إلى ظلال الجمال في الصورة ذات الجو القاتم الكئيب، فالجمال في أسمى درجات تطوره وسريانه في النفس يحرك الروح الحساسة للدموع ويأسرها بالاتصال في لحظاته الحادة [2]، حتى ينجح الشاعر في جعل الشهيدة رمزاً شاهداً على زمرة من الأوباش وندباً على جبين العربي.فيحشد المشهد في ذات المتلقي إمكانات الرفض والإشمئزاز من الشارع العربي الغارق بصمته عن الجريمة النكراء فمثّله بمن يأكل من لحم المجاهدة حين وقف موقف المتفرج وهي تصلب دون أن يذود عنها.ثم يستكنه نزار في المشهد التراجيدي المصير العربي، ليعج بالأصوات الغاضبة مصعداً من نغمتها الانفعالية التي تنتزع وجدان المستجيبين وتضرب على مكمن الوعي العربي ليحرضهم على الثأر عبر إظهار حالات التعذيب على جسد المجاهدة :

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة،٣/ ٥٣

[2] ينظر: موسوعة المصطلح النقدي،الجمالية،ر.ف،جونسون،٧٠

القَيْدُ يعضُّ على القَدَمينْ

وسجائرُ تُطفأ في النهدينْ

ودمٌ في الأنف ..

وفي الشفتينْ .. [١]

وحين يرثي الشاعر (جمال عبد الناصر) يكمن توحد المتلقي بالأثر الجمالي في صورة المفجع التي تتمخض عن انفعال عنيف عاتٍ تترسب فيه قطرات من الحزن الندية التي توقظ بالتداعي جملة من العواطف الدفينة في ذات المتذوق لكي ينادم إحساس المبدع للنموذج المُرثى :

الحزنُ مرسومٌ على الغيوم، والأشجار، والستائِر

وأنتَ سافرتَ .. ولم تُسافِر ..

فأنتَ في رائحة الأرض، وفي تفتُّح الأزاهِر ..

في صوت كلِّ موجةٍ، وصوت كُلِّ طائر ..

في كُتُب الأطفال، في الحُرُوف، في الدفاتِر

في خُضرة العيون، وارتعاشة الأساوِر ..

في صدرِ كلِّ مؤمنٍ، وسيفِ كُلِّ ثائِر [٢]

ويستكمل المتلقي تفاعله الجمالي مع حادثة النص محافظاً على ديمومة اللحظة الجمالية وتجددها في حيز المحيط النفسي.كما يتلمس القارئ شمول الحزن المنيخ برحله في قلب الأمة العربية، لان المُرثى شخصية عربية وطنية تجاوبت أصداؤها في الأفق القومي العربي لذا تصاعدت الجماهير العربية مع رثائه مشاركة الفنان في حجم تألمه وانصهاره

---

[١] الأعمال السياسية الكاملة،٣/ ٥٥

[٢] الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٣٧٨

باللوعة.وإن التركيب الجمالي الدقيق للوحة قد استحوذ على تأمل المتلقي واقتحم عالمه الداخلي عبر المحسوسات الجميلة الطبيعية منها وغير الطبيعية التي تراصفت من الغيوم، والأشجار، والأزاهر، وخضرة العيون، وأصوات الطيور، والأمواج، وسيف الثائر، والأرض، والستائر لكي تمنح تجربة المبدع بعداً جمالياً تشكل على وفق مقياس التنوع الذي أستشعره المتلقي من خلال الحشد المادي المدرك في الأشكال المتباينة.ومع هذا الحضور الثر للمحسوسات وفي داخل هذا التعدد المترابط نلحظ بين الأجزاء المكونة للمشهد العربي توافقاً ممتعاً أخاذاً يحرك في المتلقين دوافع الاهتمام[1]. كما يثيرهم في وسط محتدم بنبرة الحزن ومتوتر بصخب الألم، نائياً بهم عن الملل والرتابة لأن تكرار المشهد وتماثله على منوال واحد يؤدي إلى الشعور بالملل والسآمة [2].

التفاعل العام مع الصور النزارية

ينتج عن مطارحة المحاور تلك إدمان المتلقي على الصور النزارية لأنها تشكل سهماً تحولياً

نافذاً باتجاه العمق النفسي والأفق الجمالي.وقد أثرت عملية التحول هذه من الشكل الخارجي إلى الرؤيا ومن يقين الحواس إلى شطحات الحلم ومن ملامسة الأشياء إلى ملامسة الحدس على مسارات القصيدة في أبعادها وزوايا استبطانها الحادة، وبالأخص تلك التي تنفرج عن المواقف الفكرية والاجتماعية والسياسية.كما تبدو صورة نزار تعبيرية مثيرة للحركة الانفعالية وكثيفة ملموسة ومرئية ومسموعة تنبض بالحياة فلا يجد سامعها أو متأملها حرجاً في استشفاف ما وراءها من أبعاد واستيحاء إشعاعاتها المصفوفة في سياق جمالي شفيف.وبالإمكان أن يتحول النص الصوري إلى كيان جمالي مشروط بزمن حضور متلقيه فضلاً عن احتوائه على الاستراتيجيات المنتمية لنزار فإنه في كثير من الأحيان ينتمي الموقف الجمالي إلى المآل التأويلي للقارئ ويدمج مع آليته التكوينية ويفجر خُطى التخييل عنده حتى يتقن التفاعل الجمالي مع كل صورة مبتدعة.

---

[1] ينظر: فكرة الجمال، هيغل، ٦١

[2] ينظر: القيم الجمالية، راوية عبد المنعم، ١٢٩

الخاتمة

قام هذا الكتاب بدراسة الصورة في شعر نزار قباني على وفق الرؤى الجمالية للنص الشعري فتتجلى في ضوئه التجربة الإبداعية شكلاً ومضموناً.وإذا كان الأثر الفني لفيفاً من عناصر متنوعة منسجمة، فإن العنصر الجمالي واحد من أهم تلك العناصر هيمنة وسلطة على شعور المبدع وإحساسه، تنعكس آثاره في التأمل والتفكير فينتج المبدع صورة شعرية منيرة بإشعاع جمالي أثارته البواعث الجمالية التي خامرت ذات المنشئ حتى جاد بها على نصه الشعري.ولأجل احتواء الصورة في النص الشعري دراسة ، لجأت إلى المنهج التكاملي في دراسة المنجز الفني .إذ تناولت (ما قبل النص) أي نزار قباني وبيئته لأن البيئة والشخصية هما المداد الحقيقي للنص - شاء المبدع أم لم يشأ- ثم ذهبت إلى صميم النص دراسة ، فعرضت فلسفة الجمال والتفاعل الجمالي للشاعر في النص الشعري النزاري عبر صوره المكثفة ، ثم عرجت على ما بعد النص إذ تناولت تفاعل المبدع وتفاعل المتلقي.ومن خلال ذلك خلصت بنتائج أهمها:

١. إن العلاقة بين نزار قباني وعالمه علاقة لاتكاد تنفصل عن تجربته الإبداعية.وما فنه الشعري إلا تمظهر لهذه العلاقة المتمثلة بمشاهد الطبيعة ومآثر الفن المعماري من القصور والمتاحف والمداميك العربية والأجنبية وكذلك الفنون التشكيلية والتطبيقية، والذوق الجمالي السائد عصرئذ.فكان الشاعر يعيش اللحظات الجمالية التي يقترحها المشهد الطبيعي والمجال الفني فتستهيم أحاسيسه ويحفزه تخييله إلى لعبة الترويض التي تستدرجه إلى أصوات الشعرية وفضاءاتها الجميلة وأحداثها الخارقة .

٢. الصورة الجمالية عبارة عن خلق فني متدفق في سياقات لغوية نسجتها مؤلفات الفنان التخييلية، وانتظمتها علاقات صورية، تفجّر القدرة على إثارة

الانفعال الجمالي وتكشف عن قيمة روحية أو تنقل معنى إنسانياً متوثق الصلة بالعالم الخارجي .

٣. يقدم المبدع الحقيقة الموضوعية مغلفة بحواجز شعورية مستترة خلف قضبان الإيماء والتوهيم والترميز، يشف عنها انفعال المستجيب وبإمكانه الاهتداء إليها عبر المعايشة الجمالية والنمو مع جزئيات الصورة وجلب خبرته المختزنة حتى يقدر على سبر أغوار الحقيقة المكتنزة في الصورة حين مصادفتها .

٤. استطاع البحث أن يسلط الأضواء على جزئيات المفاهيم الثلاثة الحق ، الخير، الجمال أثناء تشابكها ليميز ولو بخفوت عن الفواصل اللطيفة بينها.فالحق تمثيل ذهني للوجود الموضوعي، والخير تصور معياري وسلوك فعلي للتمثيل الذهني، أما الجمال فهو التعبير المؤثر عن المعنى أو الفكرة في مجال صوري.

٥. انبرى نزار في فنه إلى تصوير (القبح) بأنساق جمالية قد تزداد إثارة وتعبيراً عن تصوير الجميل أصلاً.فالفنان يحاكي الأشياء القبيحة مثلما يحاكي الأشياء الجميلة في منجزه محاكاة محكمة عبر آليات الجمال من التناسق والانسجام وقوة التعبير والإيحاء ... إلخ لتأكيد صفة القبح وإبراز جوهره. فاستشفاف المعايير الكامنة خلف الاضطراب والاتساق مقابل الشذوذ، والواقع خلف الخيال، هدف يرمي المتفنن إلى انبلاج الإحساس الغض تجاهه من خلال تصعيد وطأة الألم عبر بشاعة المشهد.لذا اكتسبت صورة القبح في شعر نزار قيمة أستيطيقية قوامها عنصر المشاركة أو الاستجابة المصاحبة للذة بدليل الاستمرار والمحافظة على ديمومة اللحظة على الرغم من الشعور المتنامي بالألم واللوعة، فضلاً عن مثولها الحي واستبطانها النفسي المرافق لأشطار الصورة.

٦. لقد صوّر قباني القبيح في منجزه رغبة منه في القضاء على شناعته. فهمه تصوير علاقات التوتر والصراع بين الخير والشر الذي يسمو فوق الأشياء وهذا محتاج إلى القبح أيما احتياج ليس رغبة في تشويه الواقع إنما لإثارة الشعور بالتعبير الجميل وتوليد الإحساس بالصدمة في نفس القارئ عندما يلتقي بالنص، لتراوده دخيلته بالنفضة على الواقع الأسود .

٧. تنقشع الغيوم المتلبدة في سماء البحث مجليّة الفكرة القائلة : إن نزار قباني خالق للجمال إذ فكر بإحساسه وتأمل بعصبه اليقظ ثم استسلم لحاجته النفسية في التعبير عن تجاربه الفردية بصورة جمالية تتميز بجو لطيف هادئ يهيمن على القصيدة بأسرها ويقتحم سدود الشعور المغلق، ويستعبد الذوات جميعها لجماله الرائع كل الروعة.

٨. إن بنية التضاد الحسية في صور نزار الشعرية منسربة من بنية التضاد الوجودية - أي الواقعية - في حياته نحو الأمكنة التي اختلف إليها بين الصحراء /الخضرة، البحار/ الجدب، الواحة/ السرداب، الغرب/ الشرق، والمبادئ مثل : الخيانة / الطاعة، الاستعباد/ التحرر، العدالة / الظلم، الأنوية/ التعددية، الكره /الوصال، والأزمنة نحو النهار/ الليل، الصباح/ المساء، والكائنات المشعرنة : الحصان/ العصفور، الياسمين/ الشوك.وقد استأثرت استراتيجية التضاد في صوره بكيان مونتاجي يعتمد التنسيق الجمالي في تراصف عناصره .

٩. تخرق الصورة الجمالية حُجب المغامر الجمالي (المتلقي) فتشعل اللذة في روحه من خلال لحظات المغامرة الجمالية التي يلتقي فيها النص أو الصورة بالقارئ فينفعل ويتفاعل ويُثار ويُستفز مصطدماً بفضاء الصورة، مانحاً إياها طاقاته التأويلية وخبراته المختزنة وآلياته التكوينية لكي يتقن التفاعل الجمالي مع كل صورة مبتدعة .

١٠. المكان الشعري أو الفني هو الفضاء المفتوح المتركب بفعل العلاقات الخيالية والومضات الحدسية، المحكوم بالبعد الحقيقي الواقعي، المنضبط بالحس الوجداني للذات الخالقة، المشبع بالأيدلوجيات والرموز الدلائلية.والمكان الشعري يغدو محمولاً نفسياً خبرياً اهتدت إليه ذات قباني واستنار بوهج إشعاعاته سواء أكانت زمنية ماضية ملفوفة بالذكرى يصقلها حس الشاعر فتتحول إلى دالة شعرية متداولة بين المجموع المتذوق، أم كانت وهجاً جمعت أشتاته مخيلة الشاعر ونسجت وجوده خيوط الحلم والذاكرة ودعمت أركانه مستويات التحوير الإسقاطية فتحول المكان على أثرها إلى خلفية جمالية مقصودة بذاتها بعد أن كانت دالاً على الاحتواء الإنساني والالتجاء الحميمي المشترك بين البشر .

١١. يدعو البحث إلى دراسة المهيمنة النصية (الجسد) في شعر نزار قباني (دراسة جمالية). وقد تستقصي في هذه الدراسة علاقة الجسد الجمالية بالنص ومدى هيمنة معطياته وعناصره التكوينية على المتن النصي من أجل تشكيل النموذج الجمالي الذي يسدل أستاره على مساحات التخييل.إذ يتحول المثال الجسد بجماليته إلى متخيل تمتلكه الذاكرة الإنسانية واللغة والرغبة، وتستحضره المخيلة لتعيش فيه باستمرار متعة فائضة عن النفع.إنه جسد من خلق مخيلة الواصف الناحت له يمنحه من خبرته الجمالية وحساسيته الأستطيقية كل ما ينقصه في الاكتمال الجمالي.

المصادر والمراجع

- الإبداع الفني، د.محمد عزيز نظمي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٥م، د.ط
- الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال،جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير د.زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.د.ط
- الإحساس بالعمارة، ستين آلير راسميوسن، ترجمة د.رياض تبوني، بغداد، د.مط.د.ت.د.ط
- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) علق حواشيه محمد رضا رشيد, دار المعرفة، بيروت، د.ت.د.ط
- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، جماعة من الأساتذة السوفيات، تعريب د.فؤاد مرعي، دار الفارابي، بيروت، ط٢/ ١٩٧٨م
- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د.عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط٣/ ١٩٨٦م
- أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، دراسة لوجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي، د.عبد الكريم هلال خالد، دار الكتب الوطنية, بنغازي، ليبيا، ط١/ ٢٠٠٣م
- الأصول الجمالية للفن الحديث، حسن محمد حسن، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت

- الأطلس المتوسط، مركز دراسات علم الخرائط، كلية التربية، جامعة الموصل ١٩٨٧م، د.ط
- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط٢/ ١٩٩٨م
- الأعمال الشعرية الكاملة نزار قباني، منشورات نزار قباني بيروت لبنان ط٢/ ١٩٩٨م
- الأعمال النثرية الكاملة نزار قباني، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان، ط٢/ ١٩٩٩م
- بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة د.أنور عبد العزيز، مراجعة، د.نظمي لوقا، دار النهضة، مصر ١٩٧٠م، د.ط
- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ((ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٨٥م
- تاريخ الفن المصري القديم، محرّم كمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١/ ١٩٩١م
- التذوق وتاريخ الفن، محمد النبوي الشال، مكتبة الضحى، الكويت، د.ت.د.ط
- تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو آرنولد بريجز، ترجمة د.زكي محمد حسن، دار الكتاب العربي، سورية، ط١/ ١٩٨٤م
- التفضيل الجمالي (دراسة في سايكولوجية التذوق الفني)، د.شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٦٧، سنة ١٩٧٨م
- تقابل الفنون، إيتيان سوريو، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣م، د.ط

- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٧١م
- التنظير والإجراء، دراسة في أشكال أداء القصيدة في الشعر العربي الحديث، د.رحمن غركان، مؤسسة المنار العراقية، النجف الأشرف، ط١/ ٢٠٠٦م
- ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، د.عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة، مصر ١٩٧٢م، د.ط
- جدلية الخفاء والتجلي ((دراسة بنيوية في الشعر))، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٤م، د.ط
- جغرافية لبنان الإقليمية، د.جودة حسنين جودة، أطلس، القاهرة ١٩٨٥م، د.ط
- جغرافية الوطن العربي، عبد علي الخفاف، سالم سعدون المبادر، مطبعة جامعة البصرة، ١٩٨٥م، د.ط
- جغرافية الوطن العربي، د.خطاب صكار العاني، د.إبراهيم عبد الجبار المشهداني، دار الكتب، جامعة الموصل، ط٢/ ١٩٩٩م
- جغرافية العالم العربي، د.محمد خميس الزوكة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ت.د.ط
- جماليات الفنون، د.كمال عيد، دار الجاحظ، دار الحرية، بغداد ١٩٨٠م، د.ط
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد ١٩٨٠د.ط
- جماليات المكان، جماعة من الباحثين، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢/ ١٩٨٨م
- جمالية الفن العربي، د.عفيف بهنسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٩م

- جماليات الرؤية تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي ، د.راتب الغوثاني، دار الينابيع، دمشق، ط١/ ١٩٩٩م
- الجماليات بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات، د.عبد المجيد شكير، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، ط١/ ٢٠٠٤م
- جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، د.هلال الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،ط١/ ٢٠٠٧م
- حديث في العمارة ، د. خالد السلطاني، دار الحرية، بغداد ١٩٨٥م، د.ط
- الحق والباطل في المنظور القرآني، د.السيد محمد الحسيني البهشتي، تراجمة لجنة الهدى، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١/ ٢٠٠٢م
- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلبي، د.ت.د.ط
- دراسات ومقالات في النقد، منظور فلسفي، د.محمد شبل الكومي، تقديم د.محمد عناني، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة، ط١/ ٢٠٠٨م
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥/ ٢٠٠٤م
- الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودت نصر، دار الأندلسي ،بيروت، ط٣/ ١٩٨٣م
- سايكولوجية التذوق الفني، ، د.مصري عبد الحميد حنورة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.د.ط
- سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال، إعداد الشيخ كامل محمد محمد عويضة، مراجعة أ.د.محمد رجب البيومي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٩٦م

- الشام لمحات آثارية وفنية، د.عفيف بهنسي، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠م، د.ط
- شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، د.إسماعيل الصيفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،ط٣/ ١٩٩٠م
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٢/ ١٩٧٢م
- الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، عبد الهادي عبد العليم صافي، دار الإرشاد، حمص، سورية ٢٠٠٨م، د.ط
- الصورة الشعرية، سي.دي لويس، ترجمة أحمد نصيف وآخرون، مراجعة د.عنان غزوان، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢م، د.ط
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس ، بيروت، ط٣/ ١٩٨٣م
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٤م، د.ط
- الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، د.ساسين عساف، دار مارون عبود، ١٩٨٥م، د.ط
- الصورة الفنية في المثل القرآني ، د.محمد حسين علي الصغير، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٩٢م
- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل الفن، د.عفيف بهنسي، السلسلة الفنية، عدد ١٨، سنة ١٩٧٢م
- علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدرونو نموذجاً رمضان بسطاويسي محمد، المؤسسة الجامعية، بيروت ، ط١/ ١٩٩٨م
- العمارة السياحية، د.عبد الله مشاري النفيسي، مراجعة وتقديم د.محمد علي

عز الدين، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ط١/ ١٩٨٧م

- فصول في علم الجمال ، عبد الرؤوف برجاوي،دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط١/ ١٩٨١م
- فكرة الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٧٨م
- فلسفة الفن في الفكر المعاصر, د.زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦م، د.ط
- فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د.محمد علي أبو ريان، دار المعارف، مصر ١٩٧٠م، د.ط
- الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، هنترميد، ترجمة د.فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة. د.ت .د.ط
- الفن المصري الإسلامي، د.محمدعبد العزيز مرزوق، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، د.ط
- الفن والأدب، بحث في الجماليات والأنواع الأدبية، ميشال عاص، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٦٣م
- الفن الإسلامي في أسبانيا، مانويل جوميث مورينو، ترجمة د.لطفي عبد البديع، د.السيد

محمود عبد العزيز، راجعه د.جمال محمد محرز، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ،١٩٧٧م، د.ط

- الفن الإسلامي ، د.عفيف بهنسي، دار طلاس، دمشق، ط١/ ١٩٨٦م
- الفن البيئي، د.سلمان إبراهيم الخطاط، دار الحكمة، العراق ١٩٩٠م، د.ط

- فن الشعر، د.إحسان عباس، د ار الشروق، عمان، الأردن، ط١/ ١٩٩٦م
- الفن في العصر الحديث، جان ماري شيفر، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦م، د.ط
- الفن التشكيلي في حلب دراسات فنية، طاهر البني، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧م، د.ط
- الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، د.جعفر الشكرجي، دار حوران، سورية، ط١/ ٢٠٠٢م
- الفنان والإنسان، د.زكريا إبراهيم، دار غريب، د.مك. د.ت .د.ط
- الفن الإسلامي أصوله، فلسفته، مدارسه، أبو صالح الألفي، دار المعارف، لبنان، ط٢ .د.ت
- الفن المصري، د.ثروت عكاشة، دار المعارف، مصر، د.ت. د.ط
- في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د.فائق مصطفى، د.عبد الرضا عليّ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،الموصل،العراق،ط١/ ١٩٨٩م
- في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د.أحمد محمود خليل، دار الفكر، دمشق، سورية، ط١/ ١٩٩٦م، د.ط
- القيم الجمالية، د.راوية عبد المنعم عباس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٧م، د.ط
- كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ) ,تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربي، القاهرة، ط١/ ١٩٥٢م
- لسان العرب ,جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري(ت

٧١١هـ) دار صادر، بيروت ١٩٥٦د.ط

- مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، دمشق ١٩٨٢م، د.ط
- مبادئ في الفن والعمارة، شيرين ، حسان شيرزاد الدار العربية، بغداد ١٩٨٥م, د.ط
- مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي، سامي رزق, مكتبة منابع الثقافة العربية، د.ت .د.ط
- مبادئ الجغرافية العامة، د.وفيق حسين، د.رياض إبراهيم، د.خليل، مطبعة كفاح العصامي، بغداد ٢٠٠٦م د.ط
- المدخل إلى علم الجمال، د.نبيل رشاد سعيد، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١/ ٢٠٠١م
- مرايا متعاكسة، مقالات نقدية، أمين ألبرت الريحاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ١٩٨٢م، د.ط
- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويّو، ترجمة وتقديم د.سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، د.ت .د.ط
- مشكلة الحب، مشكلات فلسفية، د.زكريا إبراهيم، دار مصر، القاهرة، ط٢/ د.ت
- مشكلة الفن، مشكلات فلسفية، د.زكريا إبراهيم، دار مصر، القاهرة، د.ت.د.ط
- مُضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، سليمان حسين، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، د.ط

- المعجم الفلسفي، د.جميل صليبا، ذوي القربى، قم، ط١/ ١٩٦٤م
- معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٣م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١/ ٢٠٠٣م
- مفاهيم العقل العربي، د.علي القاسمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١/ ٢٠٠٤م
- مقدمة في الدراسات الجمالية، د.محمد علي أبو ريان، دار المعرفة الجامعية، بيروت ١٩٧٩م، د.ط
- المنجد في اللغة، لويس معلوف، دار المشرق ، بيروت، ط٣٥/ ١٩٩٦م
- من ملامح العصر، محيي الدين إسماعيل، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط٢/ ١٩٨٣م
- موسوعة المصطلح النقدي الجمالية، ر.ف جونسون، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية، بغداد ١٩٧٨م، د.ط
- الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين ، إشراف: م. روزنتال. ي. يودين، ترجمة سمير كرم، مراجعة د.صادق جلال العظم , جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٣/ ١٩٨١م
- موسوعة الفلسفة، د.عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٨٤م
- نبرات الخطاب الشعري، د.صلاح فضل، دار قباء، ١٩٩٨م، د.ط
- النرجسية في أدب نزار قباني، د.خريستو نجم، إشراف د.جبور عبد النور، دار الرائد العربي، بيروت، ط١/ ١٩٨٣م
- نزار قباني شاعر قضية والتزام، إليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت. د.ط

- نزار الذي نراه، منصف المزغني، جميلة الماجري، منصف الوهايبي،جوان، د.مط، ط١/ ١٩٩٨م
- نظرة على العمارة الأوربية، د.صالح لميعى مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٣م، د.ط
- النظريات الجمالية كانت - هيغل- شوبنهاور، إ .نوكس، عرّبه وقدم له د.شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٨٥م
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي , القاهرة، مصر، ط٢/ ١٩٦٣م
- النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٣م، د.ط
- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د.فؤاد زكريا , المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢/ ١٩٨١م
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، بيروت , ط٢/ ١٩٨٣م
- النقد الجمالي، أندريه ريشار، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت , ط٢/ ١٩٨٩م
- الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، غيورغي غاتشف، ترجمة د.نوفل نيّوف،مراجعة د.سعد مصلوح، مطابع السياسة، الكويت ١٩٩٠م , د.ط

الرسائل الجامعية :

- الجنة في القرآن الكريم - دراسة جمالية - رسالة ماجستير مطبوعة على آلة الكمبيوتر، إبتسام عبد الكريم المدني، كلية التربية الأولى إبن رشد، جامعة بغداد ١٩٩٦م

الدوريات والمجلات :

- الثقافة الأجنبية، ذاتية القيم الجمالية، كيرت جَي. دوكاس، ترجمة عبد الودود محمود العلي، عدد ١، سنة ١٢، ١٩٩٢م
- مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، التجليات الجمالية للقبيح في قصص زكريا تامر السلطة ، نموذجاً، د.عبيد بركات، هناء إسماعيل، مجلد ٢٩، عدد١/ ٢٠٠٧م
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية , التشكيلات الدلالية للألوان في النص الشعري عند نزار قباني : اللون الأحمر والأخضر نموذجا، هايل طالب، عدد ٨٧، سنة ، ٢٠٠٤م
- مجلة المورد، عقدة رامبو، عبد الحميد العلوجي، المجلد ٢، العدد ٤، ١٩٧٣م

الصحف :

- جريدة الشرق الأوسط , منطقة البحيرات مرآة للطبيعة الإنكليزية الحالمة، كمال قدورة،

عدد ١٠٨٧٩، سنة ٢٠٠٨م

مواقع الأنترنت :

- الحرف اليدوية السورية، www.syriangate.com
- الموسوعة الفلسفية العربية , د,معن زيادة، www.neelfurat.com

